

中央音乐学院“十五”“211工程”教材建设立项项目

ZHONGGUO XIANDAI YIN YUE SHIGANG

中国现代音乐史纲 1949~2000

汪毓和 著

中央音乐学院出版社



责任编辑：余原
封面设计：小予

ISBN 978-7-81096-341-1





定价：35.00 元（赠 CD 一张）

中央音乐学院“十五”“211工程”教材建设立项项目



ZHONGGUO XIANDAI YIN YUE SHIGANG

中国现代音乐史纲 1949~2000

汪毓和 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代音乐史纲：1949～2000／汪毓和著.—北京：中央音乐学院出版社，2009.12

ISBN 978－7－81096－341－1

Ⅰ.中… Ⅱ.汪… Ⅲ.音乐史—中国—1949～2000—高等学校—教材 Ⅳ.J609.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 193059 号

中国现代音乐史纲（1949～2000） 汪毓和著

出版发行：中央音乐学院出版社

经　　销：新华书店

开　　本：A5　　印张：10

印　　刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版　　次：2009 年 12 月第 1 版　　2009 年 12 月第 1 次印刷

印　　数：1—3,000 册

书　　号：ISBN 978－7－81096－341－1

定　　价：35.00 元（赠 CD 一张）

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031

发行部：（010）66418248　　66415711（传真）

前　　言

对中国现代音乐发展研究的关注，我早在上世纪 80 年代中期就已经开始。1990 年我与陈永连、徐士家、朱代红等同志合写的一本教材《中国现代音乐史纲》（1949—1986）由北京华文出版社出版。2006 年应高等教育出版社之约，又编写出版了一套《中国近现代音乐史》（近代、现代上下两册）。前者是当时国家教委博士点课题之一的集体成果，比较适合专业院校开设这一选课作为参考教材；后者是专门为一般高校音乐史共同课所编的教材，按照各学期的课时要求，在内容选取上作了较大删节。在这期间，上海音乐学院陈聆群和中央音乐学院梁茂春等同行也在这方面作出了重要贡献。

现在这个课题，是为中央音乐学院“211 教材建设规划”而重新编写的，对象又回到满足专业音乐院校之需，但完全由我个人执笔了。因此，在内容的选取我又作了通盘的考虑和较大的改变、充实。从章节框架的制定上看，在上述 1990 年的《中国现代音乐史纲》基础上作了较大的变动。其中特别是结合目前教学条件仍相当困难的客观情况，适当配备了一定的谱例、乐例和图例。以便学生可以利用这 3 种“例”、加深对课文内容的理解，也可适当减轻他们去各种图书馆借阅资料、不得不耗费大量宝贵时间之苦。这些看来是一些技术性的工作，做起来所花费的时间和精力却相当繁重。我个人是一天一天的年老了，常常感到这样做有些力不从心，无非是为了给讲授和学习这一课程的师生多创造些便利。

对章节框架的制定，这次我将过去大家基本采用的“按音乐

体裁”划分的思路，改为首先“按时代发展”，以突出不同的客观大环境对音乐发展的影响，然后才按“人民音乐生活”、“音乐教育、表演等各项事业建设和改革”、“音乐创作的发展”，以及不同阶段的“音乐思想、批评、研究”，分别进行阐述。这样的改变，可能比“按音乐体裁”的框架更有利于学生从音乐的演变发展中找到它的时代和社会生活演变的依据，更有利于将表面比较抽象的音乐感受与历史文化的认知联系起来。对有关音乐批评和音乐理论研究的评述，过去我在编写本科通史性教材时一般都略去，以留作硕士、博士研究生进行专题的研究。但是，从前几年“重写音乐史”的讨论中，我发现史学界有些同志将这些讨论、争论视作为史学的“热点”，公开在媒体上发表了许多大胆的言论，特别有些言论不一定有充分的根据或认识比较偏激，如果我再完全采取回避的方针就可能会形成不必要的误解。因此，这次我特地增加了这部分的内容，并将我所了解的、包括我亲身经历的具体情况尽可能给予一些客观的介绍，并表明自己现在对这些问题的认识，以供有关师生参考。

关于内容的变化，这次最主要是对20世纪下半叶“港澳台”地区音乐发展概况作了增设。当然，也只是初步的试探，不敢随便展开。因为，多年的历史隔阂所造成的缺陷，再加上个人对这方面研究水平的薄弱，只能算作“抛砖引玉”的尝试。此外，对这阶段大陆地区具体音乐历史现象和历史人物（包括其代表性作品）的评述，除了略有一些充实和改变外，主要对80年代后有关通俗音乐的迅速发展及严肃音乐风格不断朝着“多元”发展的变化做了较认真的思考和补充，这些思考是否合适到位，还请诸多同行及读者多多批评。

关于图例、谱例和乐例，我也结合实际教学作了反复的思考。这次所用的图例不算少，目的是想到现在不少师生由于客观条件的限制，对曾经为新中国音乐事业作出较大贡献的代表性音

乐家、代表性歌剧和舞剧，可能有所淡忘或根本毫无印象。所以适当配上一些图片，并作一些简单的文字介绍，以使读者感到亲切，印象也会有所加深。这次用的谱例比过去有所压缩、但篇幅有所增长，主要是考虑20世纪后半叶的音乐作品有不少是大型作品，在篇幅有限的教材中很难向读者全面展示，即使剪辑极短的片段也会占不小篇幅，对所选声乐作品和小型器乐作品则尽可能保全一定的片段。这里必须声明，有关港台部分均没有选载“谱例”，主要是我们在这方面的资料积累太少，只能有待将来弥补。这次增加乐例最多，均采用MP3格式录入所附光盘，尽管因此造成音响质量的损失，但它的容量比一般格式要增加好几倍，大致可录入100多个例子。在目前可买到、又可用作教材的“乐例”还相当少的情况下，将一些代表性作品音响，特别是对鲜见的大型作品音响的选入，哪怕截取某些片段，也比看几小节谱例更有帮助。当然，这仅是初次试验，将来还应根据实际情况不断改进。我始终认为，通过实际音响感受音乐历史的演变，是学习音乐历史的相当重要的途径。

最后，要说明的是，这本教材收入的这些图例、谱例、乐例，有相当数量是我为高等教育出版社所编著的《中国近现代音乐史·现代部分》中用过的，我没有、也不可能完全另编新的，主要是时间、精力实在有限，希望读者谅解！

编　者

2008年3月23日初稿

2008年7月30日定稿

概　　述

中华人民共和国的建立，标志着一百多年的民主革命的最后胜利和一个新的历史时期——社会主义革命和社会主义建设时期的开端。从1949年至2000年前后的50多年里，尽管由于种种主客观的原因，中国的社会主义建设和革命经历了艰难曲折的旅程，但从整体上看，中国社会经济和文化的发展始终在不断地向前推进，并取得了举世瞩目的进展和成就。

50年来中国现代音乐文化的建设和发展，具备以下基本特征：

一、与整个中国现代政治文化教育的发展一样，中国音乐事业的发展始终是中国社会主义文化建设的一个重要方面。

二、绝大多数的专业音乐家基本上都在政府所办的各种音乐机构内任职，并高度自觉地把自身的任职作为国家所赋予的职责来进行工作和艺术创造。中国共产党在不同历史阶段所提出的文艺方针（如50年代至70年代末的“为工农兵服务、为政治服务”、“百家争鸣、百花齐放”，以及80年代后的“为人民服务、为社会主义服务”等），都或多或少地、自觉不自觉地成为大多数音乐家进行自己艺术创造的基本出发点。

三、由于各时期文化当政者对党的文艺方针的理解和贯彻的不同，致使各时期文化建设、文艺创作在健康发展的同时，也出现了被阻碍，甚至倒退的现象，从而使得这50年的音乐工作既获得了丰富有益的经验，也有种种沉痛的教训。

四、由于上述的情况促使中国现代音乐文化的建设和发展带有自己独特的复杂性和不平衡性：即与音乐批评和声乐、歌剧创作的联系比较直接及时，而与音乐理论研究和器乐创作的联系则

相对不明显；由上而下的政治影响（无论是支持或干涉）在50年代至70年代末比较突出，到80年代后则比较间接。

五、中国社会主义音乐的建设，仍然是在不断积极继承本国民族传统音乐文化以及不断借鉴西洋传统音乐和现代音乐的双重影响下前进，正确处理好音乐建设中的“古今关系”和“中西关系”，仍然是能否健康发展中国现代音乐文化的重要关键之一。而且，在社会主义文化建设的大环境下，这两种文化间的相互影响和相互融合得到了更进一步的发展。

六、“百花齐放、百家争鸣”的正确贯彻以及正确解决“普及与提高”和“推陈出新”的辩证关系，仍作为引导和提高中国社会主义音乐文化的重要指针。这方面50年来的实际情况是：前30年存在较大的摇摆，后20年的实践比较稳妥。

七、在相对稳定的社会环境和国家大力支持的条件下，各领域音乐事业的建设取得了明显的成绩，各类音乐创作体裁得到了整体全面的发展，音乐创作水平和音乐表演技术得到了明显的提高，音乐理论研究及出版得到了整体的推进，音乐教育和人才培养的工作成绩显著。

八、一般讲，在前30年广大音乐工作者对国家、人民和社会大多怀有较强的责任感，而有关行政当局对艺术家的个性创造则重视不够；而在后20年，人们对人生的价值观念和社会责任感的考虑逐渐有明显的改变。因此，能否积极开展群众与领导、同行之间的真诚交流和健康批评，是推动和促进社会主义音乐文化建设的关键。

纵观中国现代音乐文化的建设与发展，大致可分为以下4个阶段，即：

第一个阶段（建国初期的8年）

中国现代音乐文化的发展由过去长期的战争大环境开始转入

和平建设的大环境，过去长期处于分隔的“国统区”和“解放区”[1]两支音乐家队伍迅速转为一支“团结一致、共同前进”的新队伍。当时，绝大多数中国音乐家都以极大的热情投身于新中国的社会主义音乐文化建设。首先是为迎接解放而大力开展面向广大群众的的各种庆祝活动。在这些活动中歌唱解放区的一些歌曲有：蔡余文的《咱们的队伍来了》、王久鸣的《你是灯塔》、刘西林的《解放区的天是明朗的天》和曹火星的《没有共产党就没有新中国》等，同时也有一些国统区革命音乐工作者为迎接解放而创作的歌曲，如庄严的《太阳一出满天红》、宋扬的《天上太阳红彤彤》等。

1952年随着国家政治经济秩序的恢复，文艺事业的发展也逐步走向专业化。群众文艺生活中，除了业余歌咏活动仍蓬勃发展外，专门为专业文艺团体在舞台上演出而创作的作品日益增多，并在群众音乐生活中产生越来越大的影响。

在不长的几年内，无论在音乐教育、音乐创作和音乐表演方面，还是在音乐批评与理论研究、音乐书谱和音响的出版以及中外音乐文化交流等方面，均呈现出不同于以往的新气象。但是，由于中国过去音乐建设基础的薄弱和“抗美援朝”战争的随即爆发，中国的音乐建设不得不被迫处于“半封闭”的状态发展。为了尽量摆脱面临的困境，只能以借鉴苏联和东欧的经验为主的模式来进行建设。应该说，这种半封闭式的“向苏联学习”，一方面确实有利于当时中国音乐教育水平的提高和音乐人才的培养，这是主流；同时它也给当时的音乐建设带来一些“狭隘”的“左”的影响，如在文艺政策上的排斥个性自由和西方现代主义

---

① 这些提法都是根据当时一般的习惯说法，“国统区”特指40年代及以前、以国民党为主的“国民政府”统辖的地区，“解放区”特指40年代以及以前以共产党为主的“人民政府”统辖的地区。

的思想影响等。

第二个阶段（进入全面社会主义建设和改造的9年）

1957年的“反右斗争”，开始了“左”的思想对中国社会生活的日益加深的冲击。尤其对广大知识分子（特别是干部和文艺工作者）而言，这是一场新的严酷灾难的开端，并产生了极其深刻的消极后果。接着1958年至1959年的所谓“大跃进”和“党内反右倾”斗争，使“左”倾错误又继续发展起来，形成了在各条战线和经济建设上相当严重的“浮夸风”。“左”的错误引发了党内外的强劲的“纠左”要求，如“调整、充实、巩固、提高”八字方针的提出，“文艺8条”、“高教60条”等纠偏措施的条例的制定，以及重新强调贯彻“双百方针”等要求。由此文艺活动和音乐创作又恢复了短暂的活跃多彩的局面。但是，随着所谓开展“反修”斗争，1963年夏天以后又再次出现了更强烈的“左”的冲击，从而引起了人们不自觉地对“左”的抵制，这种状况一直延续到“文革”爆发的大倒退。在这10年间，中国的文化教育和音乐文化建设就这样处于不断摇摆中，形成了一个倒“U”字型的变化趋势。其中两端问题较多，中间情况有所改善。

第三个阶段（“文革”和“拨乱反正”的12年）

1966年夏爆发的所谓“无产阶级文化大革命”，确实是一场史无前例的“大劫难”。无数党内外领导干部和业务骨干遭到无情的打击，正常的社会秩序被一批批政治上幼稚无知的青年以及为数不算少的投机分子和一小撮混入党内的阴谋家，打着“革命”的旗号进行了空前的大规模破坏。社会生活动荡，一切正常的文化教育活动都被迫处于全面停顿和倒退的局面。所有的音乐教育、音乐创作、音乐表演都无例外地遭到全面禁止。当时唯一得到发展的是结合“文革”宣传编唱的所谓“语录歌”和种种所谓“红卫兵战歌”之类的歌舞。接着就出现了以“旗手”自居的

江青所规定的由“八个样板戏一统天下”的特殊局面。当时只有与编演“样板戏”有关的少数文艺团体及其文艺工作者才能够合法地在这个狭窄的领域进行活动。到1971年爆发“林彪叛逃、机毁人亡”的严重事件、由周恩来总理全面主持中央日常领导工作后，中国文艺工作才开始得到极其谨慎、缓慢的恢复（主要指电影和歌曲创作等）。同时在所谓“发展历史长河”的旗号下，与之有关的民乐、钢琴的创作和表演也得到了一定的松绑，出现了“沙漠绿洲式”的进展。1976年10月“四人帮”被粉碎，经过几年全面的“拨乱反正”，社会生活逐渐恢复正常，文教、音乐事业也相应得到了复苏。但是，客观形势的要求并非是简单地恢复过去一切，而是应该在恢复的基础上迅速地向前。如何从思想上认真总结过去的教训，从根本上清除“左”的思潮的流毒，真正树立起正确坚持马克思主义的科学态度，是当时形势所提出的新要求，并在当时的文艺音乐创作中也得到了一定的反映。

第四个阶段（“改革开放”以后的21年）

1978年底中国共产党“十一届三中全会”确立了以邓小平为核心的党中央，并制定了全面推动社会主义建设的“改革开放”的新国策，使中国的发展进入了一个新的历史时期。中国开始主动迎接全面开放的新形势，促使中国的音乐工作者以更宽的视野去认识世界、认识自己，并迫切希望在各个方面进行大胆的探索和改革。“百花齐放、百家争鸣”的方针重新得到了确认，党和政府及时提出了“为人民服务、为社会主义服务”的文艺方向，促使音乐事业迅速以新的面貌向前推进，音乐创作的发展逐步走上比较宽松的道路。新的社会生活、新的价值观念促使以往长期受到禁锢的西方和港台式的通俗性娱乐音乐一度得到迅速发展。新型的抒情歌曲和影视歌曲渐渐受到了群众广泛的欢迎，艺术性

较强的各种室内乐开始受到音乐界的青睐，而“新潮”音乐及新风格的形成使中国音乐创作的发展出现了新的景象，但同时也引起了深层次的争论。另外，随着从“计划经济”向“市场经济”的逐步过渡，各事业单位自主性的管理和艺术家在艺术创造中人性和个性的体现，国有体制和民营体制的并存，中国艺术事业发展逐步进入了一条与过去完全不同的新路。总之，新的历史环境既带来了前所未有的向前发展的新动力，同时也引起了一系列需要不断解决的新矛盾。

目　　录

第二编　社会主义建设和社会主义改造开始后中国音乐的发展（1957—1966）

第三编　“文革”及“拨乱反正”阶段的音乐（1966—1978）

第四编　“改革开放”后中国音乐的新发展（1979—2000）

第五编　20世纪50年代后台湾、香港、澳门地区的音乐创作

第一编　新中国建立初期音乐的建设和发展（1949—1957）

第一章　音乐教育事业的建设和发展

中华人民共和国的成立，不仅在政治上结束了旧社会长期的战乱和动荡，而且也使得人民的物质生活和精神生活开始纳入了社会主义和平建设的新轨。过去长期分处"国统区"和"解放区"的音乐教育工作者而今汇集成了一支统一的音乐教育队伍。一切文化教育事业的建设均成为社会主义文教建设的一个组成部分，以往的私人教育、外国基督教会的办学也都分别并入国家的文教单位。绝大多数过去的文教工作者都被"包下来"走上新的岗位。无论是领导或被领导，一方面对这个大转变感到无比兴奋，另一方面对今后工作的新要求基本上处于"边摸索、边前进"的被动状况。

第一节　普通音乐教育

（包括幼儿音乐教育、中小学音乐教育等）

这是中国新音乐文化建设的重要基础之一，我国从20世纪初一直到30年代中期，普通音乐教育始终是中国音乐界比较关心的一个领域。因为，音乐教育不仅对学生全面素质的培养和发展具有十分深刻的意义，也是发展和提高专业音乐教育、培养专业音乐人

才的重要基础。建国初期，普通音乐教育在整个国民教育中还占有一定的重要地位。例如在1950年中央人民政府就颁布了《小学音乐课程暂行标准（草案)》，在1952年教育部所颁布的《中学暂行规程》和《小学暂行规程》中均明确规定：应对学生“实施智育、德育、体育、美育等全面发展的教育”，并对中小学音乐课的学时也作了详细明确的规定[①]。在1950年12月，中华全国音乐工作者协会（即后来“中国音乐家协会”的前身）和中央音乐学院研究部曾组成联合调查组、派专人到全国各地进行认真的调查，并公开发表其调查报告（参见1951年3月《人民音乐》第二卷第一期)。至1955年、1956年，教育部及各地教育行政当局还就制订“中小学的音乐教学大纲”、编写“中小学音乐教材”以及开展“中小学课外音乐活动”等作出了号召和具体部署。

但是，对比全国的发展形势，当时我国中小学音乐教育的建设还是跟不上客观形势的发展。其重要原因之一是缺乏足够的、符合要求的师资队伍。年轻新教师的培养，无论数量还是质量，一时都无法满足社会发展的客观需要。这种情况尤其在内陆边远省份的山区、农村及一部份中小城市中显得更为突出。此外，旧有的、相当落后的办学条件，尤其是有关的音乐教学的设备、经费等，也还难以得到全面迅速的改善。当时，只在沿海地区的大中城市还保存了较好的师资力量和相应的教学条件。如在北京市就有一批优秀的老教师（如杨荣东、刘峻峰、艾碧嘉、金继文、王玉田、李婉茵等）一直坚守在普通音乐教育的岗位上，不少著名的专业作曲家（如马思聪、郑律成、瞿希贤、张文纲、李群、刘炽等）也比较关心青少年的音乐创作，及时创作了一批对新中国青少年健康成长有广泛深刻影响的优秀学校歌曲。

---

① 参见姚思源：《中国当代学校音乐教育文献（1949—1995)，上海教育出版社，1999年。

第二节　师范音乐教育

师范音乐教育在我国的历史比较长。上世纪20年代以来成立的，中国专业教育机构（如上海专科师范学校、北京女子高等师范学校、北京大学附设音乐传习所、私立上海美术专科学校、上海国立音乐专科学校、中央大学教育学院音乐系等）实际上开始都是属于或偏重于师范性的音乐教育机构。许多著名的音乐前辈（如吴伯超、李惟宁、萧淑娴、贺绿汀、刘雪庵等）最初就是从师范音乐教育的机构培养出来的。而且，在建国以前，不少从专业音乐艺术院校毕业的不同专业的音乐家也都曾在师范院校和中小学中担任过普通音乐教师。

中华人民共和国建立后，当时的教育行政领导及音乐界的领导将音乐教育事业的建设重点放在尽快发展专业音乐教育这一方面，而对师范音乐教育没有给予充分关注。如在一开始就留在师范学校任教的、有经验的老教师当中，能够一直坚持在师范教育岗位的只有刘质平（他早年曾是李叔同在杭州两级师范学校的弟子，并在李叔同的资助下赴日本深造，回国后曾先后在私立上海美术专科学校等校任教，中华人民共和国成立后长期在山东师范大学任教）、陈洪（长期任教于南京师范学院）、曾雨音（一直在福建师范学院音乐系任教）、杨树森（开始在华东师范大学音乐系任教，后随该系多数教师转入西北师范大学音乐系任教）、刘已明（一直在湖南师范学院、湖南师范大学音乐系任教）等人；而有些教师后来由于种种原因又被抽调到了专业音乐院校，如应尚能和刘雪庵（他们开始先后在华东师范大学音乐系任教，后调任北京艺术师范学院音乐系，至1964年后均转入中国音乐学院）、钱仁康、张隽伟和洪达琦（他们开始在华东师范大学音乐系任教，1956年即调入上海音乐学院任教）、洪达琳（先后在北

京艺术师范学院任教，1964年转入中国音乐学院）等。

在50年代至60年代，全国师范音乐教育机构主要有：北京师范大学音乐系（1956年后并入新建的“北京艺术师范学院”，1964年又并入新建的“中国音乐学院”）、华东师范大学音乐系、南京师范学院（现改名为“南京师范大学”）音乐系、山东师范学院（现改名为“山东师范大学”）音乐系、西南师范学院（现改名为“西南师范大学”）音乐系、吉林师范学院（现改名为“东北师范大学”）音乐系、河北师范学院（现改名为“河北师范大学”）音乐系、福建师范学院音乐系（现改名为“福建师范大学”）、以及哈尔滨师范学院（现改名为“哈尔滨师范大学”）音乐系、江苏师范学院（后改名为“苏州大学”）音乐系等。经过1952年至1956年的“全国高等院校院系调整”，总的来看，师范音乐教育的发展明显滞后于专业音乐教育的发展。至于一些地方性的、中专性的师范学校，当时大多还无法建立音乐专业。

第三节　专业音乐教育

我国专业音乐教育的发展是从20年代就已开始，经30年代至40年代已建立了较好的基础。但是，总的来说，多数教学机构的规模和水平难以突破整个社会的局限。新中国建立以后，为了尽快符合客观形势的要求和尽快培养出迫切需要的新人才，教育部门领导和音乐界领导在1949年新中国成立前夕就已决定在北京、上海建立两所音乐学院，即中央音乐学院及“上海分院”（该院1952年曾改名为“华东分院”，1956年始正式被命名为“上海音乐学院”），同时在几个“大区”先后建立了东北音乐专科学校（即后来“沈阳音乐学院”的前身）、西南音乐专科学校（即后来“四川音乐学院”的前身）、中南音乐专科学校（即后来“湖北艺术学院音乐系”和“广州音乐学院”的前身）、西北

音乐专科学校（即后来“西安音乐学院”的前身），以及一些地区性的艺术学院（如南京艺术学院、山东艺术学院、吉林艺术学院、广西艺术学院等）。在这些艺术学院中均设立了音乐系的建制。1956年后，原来的“东北音专”、“西南音专”、“西北音专”又先后改制为“音乐学院”。

中央音乐学院的首任院长是马思聪（见图01—17），副院长为吕骥（见图04—04）、贺绿汀（1956年后改为上海音乐学院院长）。1956年后，两院的副院长又增添了赵沨、缪天瑞、谭抒真、向隅（他早年曾受教于上海国立音专，1937年抗战爆发即奔赴延安，是“鲁迅艺术学院”音乐系的创办人之一，新中国成立后曾任中央音乐学院“上海分院”的副院长，后调任中央广播电台音乐部主任）等。

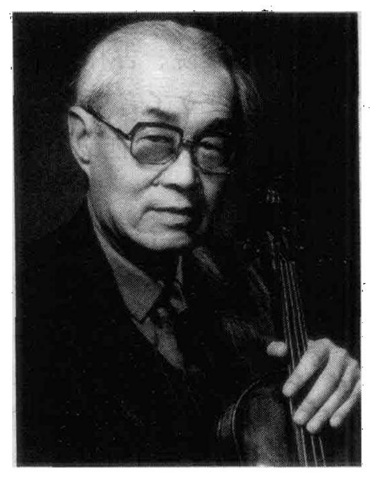
在上述高等音乐艺术院校任职的知名音乐家还有：李凌、张洪岛、丁善德、喻宜萱、杨荫浏、江文也、李劫夫、江定仙、许勇三、朱起东、夏之秋、黄友葵、郎毓秀、周小燕、蔡绍序、常苏民、李翠贞、易开基、黄源澧、范继森、沈知白、杨嘉仁、陆

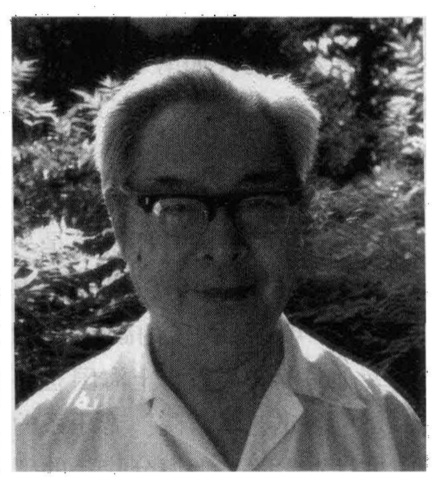


图01—01：中央音乐学院副院长赵沨（见《中央音乐学院》图册）



图01—02：中央音乐学院副院长、上海音乐学院院长贺绿汀





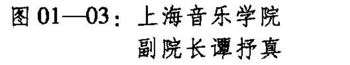


图 01—03：上海音乐学院副院长谭抒真

图 01—04：中央音乐学院副院长缪天瑞

修棠（以上人员的图片与简况均可参见以下有关篇章的附图及《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷，此处从略），以及如下这些：

穆志清，我国资历最老的单簧管教授，原是清末“赫德乐队”所培养的第一批铜管乐演奏员，新中国成立后长期在“四川音乐学院”任教；

程云，从抗战爆发即在敌后根据地进行抗日文艺工作，新中国成立后先后担任中国青年文工团指挥、中南音专校长等职；

安波，从抗日战争开始一直在“鲁迅艺术学院”工作，新中国成立后曾任职辽宁省宣传部长，还做过派驻越南的专家顾问，1964 年调任新建的“中国音乐学院院长”；

刘恒之，抗日战争期间曾在“鲁迅艺术学院”音乐系学习，后长期在晋察冀边区工作，新中国成立后在新建的中央音乐学院任教、曾是该院新建的“民乐系”的首任主任，1960 年后长期任西安音乐学院院长；

查阜西，原是解放前中国航空公司的高级职员、古琴家及 30

年代古琴社团“今虞琴社”的发起人，曾在1949年香港的“两航起义”中做出卓著的贡献，1956年调任中央音乐学院民乐系主任，1963年又被选为中国音协的副主席；

朱世民，早年曾留学法国学习钢琴，从师于世界著名钢琴大师柯尔托，40年代曾先后任长白师范学院、北平艺术专科学校音乐系主任，新中国成立后任中央音乐学院钢琴系副系主任、研究部编译室主任等职；

陆仲任，早年就读于上海国立音专，毕业后先后在北平艺专、福建音专等校任教，并在香港永华电影公司担任作曲工作，新中国成立后长期在广州音专、广州音乐学院、星海音乐学院任教，并兼任其副院长；

朱工一，早年就读于上海国立音专，40年代任教于国立北平艺专音乐系，新中国成立后长期在中央音乐学院任教，先后任钢琴教研室主任、系主任等职；

沈湘，早年曾就读上海音专，40年代以声乐演唱驰名平津一带，并在北京师大、北平艺专任教，新中国成立后长期在中央音乐学院任教，先后兼任声乐教研室主任、歌剧系主任等职；

霍存慧，早年毕业于东北吉林高等师范学校，先后在长白师范学院、东北大学、东北鲁艺任教，新中国成立后长期在沈阳音乐学院任教，并先后兼任该院作曲系主任、教务长、副院长等职；

卫仲乐，著名琵琶演奏家，曾是30年代上海著名国乐社团“大同乐会”的骨干和“仲乐音乐馆”等国乐社团领导，新中国成立后长期在上海音乐学院任教兼民乐系主任；

吴景略，著名古琴家，50年代起曾任教中央音乐学院，80年代后先后兼任该院民乐系主任、北京“古琴研究会”会长等职；

林石城，著名琵琶演奏家，50年代任教于中央音乐学院，一生培育了许多优秀琵琶演奏家，80年代曾兼任“中国琵琶研究会会长”等等。

同时，新中国建立前后，祖国革命的大好形势也吸引了相当一批旅居欧美留学的中国音乐家纷纷先后返回祖国，如从上世纪30年代就长期在欧洲学习和工作的萧淑娴、陈德义、姚锦新、蒋英等；以及40年代先后赴欧美深造的丁善德、喻宜萱、张洪岛、洪士珪、吴乐懿、高芝兰、黄飞立、陈又新、李嘉禄、李季芳、张茂麟等。1949年他们回国后，即分别安排在中央音乐学院、上海音乐学院、东北音专、北师大音乐系等高等音乐教育机构中任教。

建国初期，我国高等音乐教育机构的内部建制大体上都继承过去的传统，分别设有理论作曲、声乐、钢琴、管弦乐这4个专业系科，学制一般规定为4—5年的本科学年制。值得注意的是，从1956年以后，首先在中央音乐学院及上海音乐学院先后新建了“民族音乐”、“音乐学”、“指挥”这3个过去从未办过的专业系科。之后在其他音乐学院也逐步建立了“民族音乐”系，而“音乐学”系则到上世纪60年代至90年代才在其他学院陆续得以建立，“指挥”系的建设情况是仅在上海音乐学院的理论作曲系内建立了相关专业，招收培养了一些年轻的指挥人才。除此之外，从1956年开始，在中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院还先后创办了中专性的“附属音乐中学”（后来有条件的其他音乐学院也陆续建立了类似的机构），在中央音乐学院、上海音乐学院还创办了专业性的“附属音乐小学”。这些附属中学和小学的建立主要是参照器乐音乐表演学科的人才需要从小训练的国外经验而设立的。因此，它们一般只根据条件设立了钢琴、小提琴、大提琴、木管乐及二胡、琵琶等专业学科，设立的目的也主要是为了给本科的招生提供必要的后备。对本科以上研究生的培养，上世纪50至60年代在中央音乐学院曾经进行过“试办”，但当时整个国家还没有就此确立明确的体制。为了进一步提高在战争年代无法得到正规培养的音乐干部的音乐素质和业务

能力，在中央音乐学院和上海音乐学院分别开设了脱产进修的“干部班”，由各地及解放军各领导部门分批选送适当人员到学校、进行3—4年补习性的进修。这样的干部进修教育主要集中这10多年间，对不少当时已在领导岗位的“老干部”的音乐专业水平的提高起到了不小的作用。

由此，各音乐艺术院校的教师队伍在新中国建立初期基本上已确立了以我国自己的教师为基础的教师队伍，而外籍教师不仅数量极少而且仅供职于开始的几年[①]。从“抗美援朝”及50年代高等教育院系大调整之后，原有的外籍教师均先后离职国外。1953年之后在“学习苏联”的方针影响下，开始了以“文化交流”或“国家聘任”的方式，主要在北京、上海等地的院团先后聘请了一批包含各个不同专业的苏联及东欧各国的著名音乐家到我国进行为期1—6个月的“客座讲授”，或担任为期1—2年的“专家”。这样大批外国专家通过国家间的文化协定来华进行讲学[②]在中国历史上也是空前的。这些外籍教师的教学大多非常认真负责，他们的工作不仅对上述两个学院的教学发生了深刻的影响，还通过这两个学院临时建立的“专家班”吸纳了其他音乐院校和团体的年轻教师和干部一起听课。因此，他们的影响也扩及了全国。

---

① 1949年后在中央音乐学院、上海音乐学院等高等音乐院校任教的外籍教师有：托诺夫（俄裔）、苏石林（苏籍）、富华（意籍）、阿巴扎（俄裔）、马格尼佐夫（俄裔）、约雅正（德籍）等。

② 当时先后在中央音乐学院、上海音乐学院等院校（包括中央乐团）任课的苏联及东欧的专家，在理论作曲方面有：阿拉波夫、古洛夫、阿尔扎玛诺夫、德米特列夫斯卡亚；在音乐系方面有：哥德施密特（东德）、康津斯基、别吉章诺夫；在指挥方面有：杜马舍夫、巴拉晓夫、迪利济也夫；在钢琴方面有：塔图良、克拉夫琴科、谢洛夫；在小提琴方面有：舒尔茨（东德）、米奇强斯基、比利捷；在声乐方面有：梅德维捷夫、库克琳娜、契尔金（保加利亚）、基洛娃（保加利亚）；在大提琴方面有：契尔沃夫；在铜管乐方面有：考尔拉切克（东德）、班布拉（东德）；长笛：鲍莱克（捷克），竖琴：施瓦兹（东德）。



图 01—05：1955—1956 年文化部聘请民主德国哥德施密特教授在中南音专举办“德国音乐”教师讲习班全体合影（由作者提供）

图片说明：

第 1 排：左 1 刘雪庵、左 2 巫一舟、左 3 程云、左 4 哥德斯密特、左 5 林路、左 6 马卫之；

第 3 排：左 3 杨概诚、左 5 叶栋、左 6 陈平、左 7 叶惠康、左 8 汪毓和、左 9 马矩、左 10 谭冰若；

第 4 排：左 2 冯文慈、左 4 李井然、左 7 徐杰、左 8 孟文涛、左 10 杨匡民。

与此同时，国家还先后抽调了一批各音乐院团的青年艺术骨干和毕业生分送苏联及东欧各国进行深造，如瞿维、李德伦、朱践耳、严良堃、杜鸣心、吴祖强、郭淑珍、傅聪、郑小瑛、于润洋等。这些年轻的音乐家后来在我国各项音乐事业建设中都发挥了不小的骨干作用。

在这 50 多年的专业音乐教育建设过程中，随着中国社会生活的变迁，特别是在历次大大小小“左”的思潮冲击下，中国专业音乐教育也不可避免地发生了巨变。一般说，在 1949 年至

1957年的这段时间里，教学秩序还比较稳定，教学管理也比较开放宽松，而且比较尊重教师的自主积极性。当时，在课堂教学上明显加强了对民族音乐传统的学习，同时利用假期加强了学生面向实际的课外艺术实践的锻炼。这些新的因素所起到的影响也是积极的。

当时，除了依靠大批从上世纪30年代就开始工作的老专家的辛勤带领和悉心培植外，另一批从40年代成长起来的、经过多年实际锻炼的年轻教师逐渐成为各音乐院校的基本教学骨干，如王震亚、赵行道、苏夏、黄国栋、谢功成、刘文晋、黄祖禧、熊克炎、杜鸣心、汤雪耕、邓尔敬、桑桐、陈铭志、黎英海、谭冰若、于会泳、温可铮等。到1957年后，各音乐院校又先后增添了一大批新人才后来在各单位发挥着不小作用，如夏野、冯文慈、黄翔鹏、吴祖强、李佺民、郭淑珍、王治隆、隋克强、朱起芸、周广仁、汪毓和、赵宋光、陈聆群、李名强、李其芳、郑小瑛、黄虎威、黄晓同、于润洋、徐振民、田联韬、秦咏诚、宋大能等。

第四节　社会音乐教育

在中华人民共和国成立后，社会音乐教育在各级部门的支持下，逐渐形成各种自成体系的、全国规模的社会音乐教育网点。如：

1. 在全国各大城市的文化厅局领导下所设立的“群众艺术馆”均建有专门的“音乐组”，在中小城市一般建立的“文化馆”、“文化站”也根据条件配备有专门的音乐干部，他们主要负责配合群众音乐演出的组织工作，也根据条件适当进行经常性的、面向群众的音乐辅导活动；

2. 通过工会、青年团等群众组织的渠道，建立工人文化宫、

工人俱乐部、青年宫、少年宫、少年之家等机构，组织当地音乐院校和团体的专业音乐家给广大职工、中小学生的业余音乐活动进行辅导，同时也进行群众业余音乐骨干培训等；

3. 利用广播、电视的媒介，通过中央及地方的广播电台、电视台（一般也有专门的“音乐组”的配制），组织各种专题音乐节目和各种演出、比赛，以及举办各种专题性的讲座及访问等，以活跃群众的音乐生活和丰富群众的音乐知识；

4. 通过音乐报刊、出版社、唱片公司等媒介印制出版音乐书谱和音像制品，以满足广大群众学习音乐的需求等。

总体上看，从50年代至60年代，上述各项活动几乎都是由各级政府机构及法定的群众组织（工会、青年团等）所领导并主办的、有组织的文娱性活动。当时，几乎没有什么私人或私营的社会音乐教育活动。

第二章　音乐表演艺术事业的建设和发展

第一节　机构的建设和改革

中华人民共和国成立以前，中国的音乐表演艺术基本上局限于任职音乐院校的教师自发举办的个人独唱、独奏、重奏音乐会。以管弦乐队形式演出的除了以旅居中国、主要由外籍音乐家所组成的“哈尔滨交响乐团”、“上海工部局管弦乐队”保持一定的定期演出外，只有40年代在重庆成立的“中华交响乐团”还定期保持着公演。歌剧的演出在国统区属于昙花一现的盛事，因为当时根本没有正规的职业性的歌剧团。但是，在40年代的解放区，尽管处于战争和经济十分困难的条件下，文艺演出的情况还是比较普遍的。因为当时在边区政府和八路军、新四军中均设有各种名目的文艺工作团（有不少则称为“剧社”）。他们为了配合斗争形势的需要，曾进行了频繁的演出活动。其形式最初大多是附属于戏剧的歌咏表演，后来则加进了小型歌舞剧及歌剧的形式。

建国之后，音乐表演艺术已完全纳入社会主义文艺发展的轨道，参与演出的人员都是属于国家供养、生活方面没有后顾之忧的文艺工作者。一般讲，音乐表演艺术在建国初期几乎都是延续过去解放区的“文工团”的传统，以歌咏、歌舞、歌剧的形式出现于群众面前。直到1952年，为了迎接第一个“五年计划”经济建设的到来，中央文化部曾进行了一次从上到下的文艺事业的通盘规划，将原来基本上都是综合性的“文工团”逐步引向“专业化、正规化、剧场化”的轨道。首先，在各大城市将音乐与戏

剧分开建制，接着在北京、上海等地进一步将音乐与舞蹈分开，成立专业性的“乐团”、“歌舞团”、“歌剧团”、“民乐团”，以及附属于电影制片厂的各种“电影乐团”等。在专区、县级的城市，还基本上保留综合性的“文工团”（后来也有不少改为“歌舞团”或“歌舞剧院”）；在部队系统，各军兵种及各大军区尽管开始还保留“文工团”的名义，实质上后来也朝着与地方类似的专业化建制改变。总的说来，新中国建立以后，专业音乐表演机构和表演队伍都获得了极大的发展，这些都大大活跃丰富了群众的精神生活，促进了创作的发展和人才的成长，然而也无形中增加了国家的负担，并且日后逐渐发展为国家需要妥善解决的重要问题之一。



图01—06：原中央歌剧院院长周巍峙

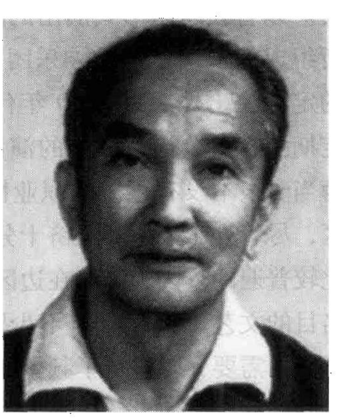


图01—07：原中央乐团团长李凌

从音乐表演团体的建制看，1957年以前比较重要的有：中央实验歌剧院（1953年至1964年）、中央乐团（最初建立于1952年，原名“中央歌舞团”，1956年分建为两个团，一是完全音乐的、称“中央乐团”，另一是以舞蹈为主的、仍称“中央歌舞团”）、中央民族歌舞团（1952年）、中央广播乐团（1953年）、新影乐团（1956年，全名为“北京新闻电影制片厂管弦乐团”）、中国铁路文工团（1956年）、中国煤矿文工团（1954年）、全国

总工会文工团（1956年）、上海歌剧院（初建于1950年、原名“新旅歌舞剧团”、1956年改制为上海实验歌剧院）以及上海乐团（1952年，后又先后分建为：上海交响乐团、上海乐团、上海民族乐团等）等。其他像天津、广州、武汉、重庆等市，以及各省会乃至有些专区，也都有类似的歌舞剧院、歌舞团，甚至乐团、交响乐团、歌剧团等音乐表演团体。

新中国成立以后，部队系统文艺团体专业化改革开始主要局限于总政直属、各军兵种及各大军区所属的团体。如总政军乐团（1952年）、总政歌舞团（1953年）、总政歌剧团（1956年）、海政歌舞团（1951年）等，以及北京军区歌舞团（又名“战友文工团”，初建于1949年，下设军乐队、合唱队、管弦乐队等）、沈阳军区文工团（1955年，又名“前进文工团”）、济南军区歌舞团（1960年，又名“前卫文工团”，后来又成立了一个同名民族乐团）、南京军区歌舞团（1955年，又名“前线歌舞团”，后来又分出了一个同名歌剧团）、武汉军区歌舞团（1955年，又名“胜利文工团”）、广州军区歌舞团（1955年，又名“战士歌舞团”）、成都军区歌舞团（1952年，又名“战旗歌舞团”）、兰州军区歌舞团（1950年，又名“战斗文工团”）等。有些省军区也设有专业的歌舞团，在军、师级以下则设有不脱产的文艺宣传队等音乐表演机构。

上述文艺团体专业化的改革适应了社会主义经济建设的不断发展和广大人民群众精神生活不断提高的要求，但是，这样的改革却使发展了的文艺表演在一定程度上不利于灵活深入农村、山区、牧区，满足比较分散的基层群众的迫切需要。这一矛盾直到60年代才通过组织“乌兰牧骑”式的文艺“轻骑队”得以弥补。

在这建国初期的7年建设中，在各音乐表演团体中也逐步涌现了一支人数可观、艺术造诣精湛、在国内外享有很高声誉的老中青相结合的音乐表演队伍。这一方面属于40年代至50年代客观

形势的需要，同时对音乐表演艺术的发展和提高也是有利的。当时活跃在各音乐表演团体的著名艺术家数量也相当多。

在乐队、合唱指挥方面有：黄贻钧（上海交响乐团）、李德伦（中央乐团）、黎国荃（中央实验歌剧团）、严良堃（中央乐团）、陈传熙（上海交响乐团）、韩中杰（中央乐团）、尹升山（长春电影制片厂乐团）、胡德风（总政歌舞团）、司徒汉（上海乐团、上海合唱团）、聂中明（中央广播合唱团）、秋里（中央乐团）、彭修文（中央广播民乐团）等；

在声乐演唱方面有：唐荣枚（中央歌舞团）、魏启贤（中央乐团）、臧玉炎（中央乐团）、楼乾贵（中央实验歌剧团）、张权（中央实验歌剧团）、黄源尹（总政歌舞团）、朱崇懋（中央广播合唱团）、张树楠（中央歌舞团）、刘淑芳（中央乐团）、孙家馨（中央乐团）、董爱琳（上海乐团）、邹德华（中央实验歌剧团）、王昆（中央实验歌剧团）、李波（中央实验歌剧团）、孟于（中央歌舞团）、郭兰英（中央实验歌剧团）、胡松华（中央民族歌舞团）、寇家伦（总政歌舞团）、贾世骏（北京军区歌舞团）、吕文科（建筑文工团）等；

在器乐演奏方面有：小提琴家陈健（总政歌舞团）、司徒华城（中央乐团）、杨秉荪（中央乐团）、盛中国（中央乐团）等；大提琴家司徒志文（中央乐团）、胡国尧（中央乐团）等；管乐演奏家秦鹏章（中央歌舞团）、关英贤（上海交响乐团）、李学全（中央乐团）、刘奇（中央乐团）、孙大方（总政军乐团）等；民乐演奏家冯子存（中央歌舞团）、孙裕德（上海民乐乐团）、陆春龄（上海民乐乐团）、李廷松（中央歌舞团）、王铁锤（中央歌舞团）、张韶（中央广播民乐团）等。

在驻团作曲家方面有：陈田鹤（中央实验歌剧团）、王云阶（上海电影制片厂）、张定和（中央实验歌剧团）、雷振邦（北京电影制片厂）、郑律成（中央乐团）、李焕之（中央歌舞团、中央

乐团）、瞿希贤（中央乐团）、王莘（天津歌舞剧院）、卢肃（中央实验歌剧团）、曹火星（河北省歌舞剧院）、张文纲（中央乐团）、罗忠镕（中央乐团）、盛礼洪（中央乐团）、瞿维（上海交响乐团）、寄明（上海电影制片厂）、朱践耳（上海交响乐团）、梁寒光（中央实验歌剧团）、张鲁（中央歌舞团）、时乐濛（总政歌舞团）、刘炽（中央实验歌剧团）、陈紫（中央实验歌剧团）、沈亚威（南京军区歌舞团）、张锐（南京军区歌舞团）、彦克（总政歌舞团）、罗宗贤（总政歌舞团）、李伟才（八一电影制片厂）、巩志伟（八一电影制片厂）、吕远（建筑文工团）、张棣昌（长春电影制片厂）等。

第二节　大型演出活动

专业文艺团体的增多大大促进了这些团体所在地区的演出活动，并且也有利于不同地区、不同团体之间的相互交流，促进和提高整个艺术品种（如戏曲音乐、民间歌舞、民族器乐、各种音乐新创作等）和不同系统领域（如部队系统、地方系统、少数民族系统、行业系统等）的全国范围的交流。这种大型的会演活动尽管需要大量人力、物力的投入，但对于中国这样一个地域宽广、民族众多、文化多彩、发展不平衡的社会主义大国的文化建设来讲，是非常有意义的。因此，文化部、中国文联各协会以及各地行政当局都对此比较重视。从新中国建立不久，经济得到初步恢复、社会生活基本稳定之后，就将这类大规模的文艺交流活动提上了日程，并逐步地给予展开。例如，1952 年 8 月举办了第一届“全军文艺竞赛会演”，满足了长期分散各地区的战时部队文艺表演的模式迅速向正规化建军发展的需要；同年 10—11 月在北京举办第一届“全国戏曲观摩演出大会”对从全国范围逐步提倡我国丰富多彩、历史悠久的文艺传统的继承起到了重要的作用，特

别是开启了传统艺术形式有计划现代化改革的先风。此外，1953年在北京举办的第一届“全国民间音乐、舞蹈大会”和1955年举办的“全国群众业余音乐舞蹈观摩演出”不仅对这一广大领域的各种民间音乐、歌舞的新发展有着极大的促进，而且还从中发现了大量原来埋没在民间的、技艺优秀的艺人（如赵玉斋、冯子存、赵春亭、孙文明、杨元亨等），以及一批优秀的业余民乐家（如溥桐〈即“红豆馆主”〉、俞振飞、溥雪斋、管平湖、查阜西、卫仲乐、孙裕德、李廷松、秦鹏章、陆春龄、赵松庭、傅雪漪等），后来他们都渐渐走进专业院校和团体，将他们的技艺传授给下一代新文艺工作者。1957年以前，在音乐方面最大的一次会演就是1956年8月在北京举办的第一届“全国音乐周”。这次会演共调集了全国各地4500多名音乐艺术工作者参加演出了29台91场不同形式的音乐会。这次会演不仅演出了新中国成立以来各种形式、各种风格的优秀的音乐新作，还系统演出了我国古典的、民族的以及“五四”以来的优秀音乐。在这次“音乐周”结束时，毛泽东同志还就建国后困扰音乐界的“古今、中西关系”问题，发表了非常重要的讲话①。当然，即使是大区性②的会

---

① 这里所提的戏曲界内部也有不少拥护这一体制改革的原因，还包括解放后在薪金体制上对一些京剧的名角还保留有极大的“保留工资”，从而造成戏曲界与其他各界、戏曲名角与一般戏曲演员之间薪金待遇的悬殊。尽管当时有关行政当局采取这样的方针还是经过认真考虑的，但这种矛盾由来以久，从旧社会就已形成。这种情况在旧社会可以说是“名正言顺”，到新社会名演员与一般演员政治上渐趋平等的情况下，其矛盾就显得十分突出，甚至令许多人认为不可理解、不能忍受了。

② 大区——1949年中华人民共和国初建时为了便于中央的领导，曾在全国各省市之上设置了“华北”、“东北”、“西北”、“中南”、“西南”、“华东”共6个所谓“大区”，如“华北区”可统辖：河北、绥远、察哈尔、平原等省及北京、天津两市；“中南区”可统辖：河南、湖北、湖南、江西、广东、广西6省及武汉、广州两市；“华东区”可统辖：山东、江苏、安徽、浙江、福建等省，以及待解放的台湾省；类似等等（略）。直到1954年全国各省、市的建制作了适当的调整，上述6个“大区”的建制也相应撤消。

演或是通过其他“大区”派代表的观摩，都存在着一定的经济困难。

第三节　音乐比赛与对外音乐交流

中华人民共和国开始几乎没有考虑到参加或举办音乐比赛这件事。后来，随着与苏联、东欧等国文化交流的发展，我国才陆续派出各种类型的青年表演艺术家参加国际交流性的友谊竞赛，即“世界青年与学生和平友谊联欢节”的各种竞赛和其他各种名目的国际性评奖活动。从1949年到1962年在历届这类活动中先后获奖的艺术家主要有：

声乐方面：李波、郭兰英、李志曙、刘燕平、郑兴丽、楼乾贵、董爱琳、罗忻祖、范裕伦、宝音得利格、郭淑珍、鞠秀芳、马玉涛、温可铮、张利娟、梁美珍、吴天球、施鸿鄂等，还有一些戏曲演员以民族声乐演员的身份在这些比赛中获显著奖项的有娄振奎（京剧花脸）、江新蓉（京剧青衣）、红线女（粤剧青衣）、杜近芳（京剧花衫）、李世济（京剧青衣）、马长礼（京剧老生）等；

钢琴演奏方面：周广仁、傅聪、李瑞星、郭志鸿、顾圣婴、殷承宗、李名强、李其芳等；

其他器乐方面：杨秉荪（小提琴）、韩中杰（长笛）、李学全（长笛）、韩铣光（圆号）、刘志刚（大管）、陶纯孝（单簧管）、任同祥（唢呐）、王铁锤（笛子）、夏仁根（琵琶）、王范地（琵琶）、马光陆（坠胡）、张宗礼（管子）、刘明源（板胡）、胡天泉（笙）、姚怡德（筝）等。

音乐创作方面：马可的歌曲《我们是民主青年》、瞿希贤的歌曲《全世界人民心一条》、乔谷、刘炽的舞蹈音乐《荷花舞》、麦植曾（即“麦丁”）的歌曲《远方的客人请你留下来》、郑镇

玉的大合唱《长白山之歌》和独唱曲《闺女之歌》、张筠青的歌曲《啊，多快活》、蒋祖馨的钢琴组曲《庙会》、桑桐的钢琴组曲《东蒙民歌小曲七首》、施咏康的交响诗《黄鹤的故事》、刘守义、杨继武的唢呐协奏曲《欢庆胜利》、以及肖白等作曲的《幸福河大合唱》、罗宗贤的独唱曲《岩口滴水》等。在这阶段获得其他国际性褒奖的音乐作品还有：何士德的电影音乐《解放了的中国》和《中国人民的胜利》，张文纲的《飞虎山大合唱》第七段等。

由此可见，当时参加“世界青年联欢节”音乐比赛的大多数是在国内已经成名的优秀青年演员，而少部分是当时音乐院校（包括一些已经选派出国深造的在内）的青年学生。每次参赛的艺术种类较多，旨在增进友谊、促进团结。

当时真正参与国际性音乐大赛而获得显著成绩的主要是在钢琴演奏方面。如傅聪获得了 1955 年第五届“国际肖邦钢琴比赛”的第三名和演奏“玛祖卡”优秀奖；刘诗昆获得了 1956 年“国际李斯特钢琴比赛”的第三名和演奏“匈牙利狂想曲”特别奖，以及 1958 年“柴可夫斯基国际钢琴比赛”第二名等；李名强获得了 1957 年第三届“斯美塔那国际钢琴比赛”第三名、1958 年第一届“埃乃斯库国际音乐比赛”钢琴第一名；顾圣婴获“日内瓦第十四届国际音乐比赛”钢琴第二名；殷承宗获 1962 年第二届“柴可夫斯基国际钢琴比赛”第二名；俞丽拿、丁芷诺等获 1962 年第二届“舒曼国际比赛弦乐四重奏”第四名；盛中国获 1962 年第二届“柴可夫斯基国际音乐比赛”小提琴奖；黎信昌获 1960 年第二届“舒曼国际比赛声乐比赛”第四名等。

第三章　传统音乐的继承和改革

第一节　对传统音乐的继承

新中国成立后，人民政府一直十分重视对历史悠久、丰富多彩的传统音乐的继承。但是，从全国范围讲，中华民族传统音乐地域宽广、民族众多、历史悠久，有些还分散地隐藏在各地民间的典籍中，更多的还是保存在精于各类民间艺术的演员、艺人、僧人、使者的头脑里，如何全面系统地继承这一大笔文化遗产，在应当付出的人力、物力和时间上，困难都还是很大的。首先要挖掘大量被埋没于民间的各类艺人，并掌握其精湛演奏技能；其次，还要对有关资料进行收集、记录、整理和研究等。根据当时我国的历史条件，唯一可行的是，尽可能利用现有条件逐步“由点到面”地铺开，从点滴工作中积累经验、建立队伍、归档出版等。当时具体抓了以下几方面的工作：

1. 通过各种方式（如会演、观摩、推荐等）挖掘长期流落在民间的优秀人才和优秀作品，并扩大民间音乐在一般音乐工作者、青年学生中的影响。比较突出的活动有：在文化部、中国音协等部门的支持下于1953年、1955年及1957年先后3次举办的全国性专业及群众业余音乐舞蹈观摩会演；1954年10月至1955年1月组织“中国民间、古典音乐巡回演出团”，先后到沈阳、南京、杭州、上海、广州等10个城市举办了50场演出，观众达11万多人，等等；

2. 通过各种渠道，聘请民间优秀的音乐人才，包括分散在各不同行业的、对我国民族音乐颇有造诣的民间艺术家和艺人充实专

业院团的教师、演员、乃至部门领导的行列，进行阶段性或长期的传技、演出和从事管理工作。这方面的主要代表有：查阜西（中央音乐学院）、管平湖（中央音乐学院民族音乐研究所）、李廷松（中央音乐学院民族音乐研究所）、吴景略（中央音乐学院）、曹东扶（河南师专、中央音乐学院、四川音乐学院）、杨元亨（中央音乐学院）、赵玉斋（沈阳音乐学院）、王巽之（上海音乐学院）、卫仲乐（上海音乐学院）、项祖英（上海音乐学院）、秦鹏章（中央歌舞团）、林石城（中央音乐学院）、冯子存（中央歌舞团）、张子谦（上海民族乐团）、陆修棠（华东师范大学）、孙裕德（上海民族乐团）、陆春龄（上海民族乐团、上海音乐学院）、孙文明（上海民族乐团）、赵春峰（中央音乐学院）、朱勤甫（中央实验歌剧院、中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院）、纪经亩（厦门南音剧团）、苏文贤（潮州民间音乐团）、朱仲禄（中央音乐学院）、色拉西（内蒙古艺术学校）、宝音德力格尔（内蒙古艺术学校）等；

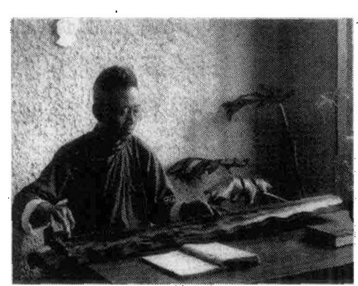


图 01—08：古琴家管平湖（见《中国艺术研究院音乐研究所》图册）



图 01—09：古琴家吴景略（家属提供）

3. 组织新音乐工作者（大多是汉族）到新疆（如王洛宾、万桐书、马辉、周吉等）、西藏（如罗念一、常留柱等）、贵州（如冀洲、雅文、李惟白等）、内蒙（如张善、杜兆植、吕宏久等）、云南（如曹汝群、李德熙、李元庆、张难等）、延边（如王宝林等）、宁夏（如潘振声、刘同生、孙星群等）等地，长期深

入各少数民族地区进行创作和教学，或挂职协助当地民族文艺工作者开展各种音乐组织管理工作，以及对各地民间艺术进行记录、整理，并将其中部分成果付之出版。如 1951 年抽调中央音乐学院研究部的教师万桐书深入新疆地区，与新疆著名艺人吐尔地阿訇等为维吾尔族著名古典大型歌舞“十二木卡姆”进行全面的录音、记谱、整理和出版就是一个典型的例子；

4. 组织专业工作者重点深入民间作实地采风、访问等专题性田野工作，如在中央音乐学院“研究部”（包括后来的“民族音乐研究所”）成立后，就重点组织杨荫浏、曹安和等知名专家于 1950 年深入江南进行有关“苏南吹打”的实地采录，以及向无锡民间艺人“瞎子阿炳”进行访问采录（实质是对他唯一的一次临时性的艺术“抢救”）；1954 年组织该所其他专业人员先后赴内蒙河套地区进行有关“爬山调”的专题采风和赴湖南进行专题性的民间音乐的田野考察；1956 年在文化部、中国音协、国家广播局等单位的支持配合下，组织“民族音乐研究所”及“北京古琴研究会”有关专业人员，由著名古琴家查阜西率团到济南、南京、扬州、苏州、上海等 23 个城市，向地方琴家进行访问，并收集散落在各地的古琴乐谱等资料；以及 1950 年利用中央派出“西南访问团”的机会，从中央音乐学院、中央民族歌舞团等单位临时抽调专业人员（如刘铁山、麦丁、李佺民、郭淑珍、李井然、廖胜京等），分赴西南各少数民族地区进行考察、采风等活动。

第二节　对传统音乐的初步改革

各类传统音乐终究是过去历史所遗留的文化遗产，无论其内容还是形式，都与社会主义新时代的要求存在一定的距离。但是，它们又是中国传统文化和中华民族审美要求集中体现的一个重要方面，并且始终与中国人民的精神生活保持着深厚的内在联系。过去一

百多年的民主革命斗争和各项新文化的建设已陆续使中国的文艺工作者逐步认识到，创造新文化必须始终不渝地既继承传统又借鉴外国，必须在古今中外文化交融中开辟出一条中国新文化的建设之路。

总的来看，建国初期有关部门在继承传统方面抓得比较积极具体，对如何进行改革创新，特别对戏曲、曲艺的改革，开始时还是采取了比较慎重的方针。例如对原来的戏曲剧团一般都先保持原来的方式公开营业，对他们所演出的内容和形式也干涉很少。因此，以北京为例，大多著名演员均有各自的演出班社（如梅兰芳剧团、尚小云剧团、马连良剧团等），而吸收艺人与新文艺工作者结合而成的“国有”剧团开始仅限于作为摸索典型经验的若干剧团。到 1957 年前后，全国工商业改造形成高潮时，在许多剧团中下层演员的强烈要求下，国家才对所有民营剧团逐步采取类似私人企业那样进行了全面的体制改革，将许多原来的名演员（如梅兰芳等“四大名旦”、马连良、叶盛兰、赵燕侠等）基本吸纳“国营”院团（如“中国京剧院”、“北京京剧团”等）和“中国戏曲学校”、“北京戏曲学校”等。

关于戏曲、曲艺的改革，首先也是在各级文化行政机构内先后建立适当的专门机构，如文化部建立了“戏曲改进局”、“戏曲改进委员会”、“中国戏曲研究院”和“中国曲艺研究会”等，同时，还通过组织全国性的学术会议、全国性的戏曲、曲艺观摩演出或跨地区的大型会演等，来推动戏曲、曲艺的改革。当时，还在各省的重点戏曲、曲艺“国有”剧团派入一定数量的新文艺工作者，协助原有的艺人对代表性剧种进行传统剧目改革和进行现代剧目的创作试点。一般讲，一些地方小戏类的剧种进行上述改革较易于取得成效。如评剧《刘巧儿》、《小女婿》、《志愿军的未婚妻》，锡剧《双推磨》，沪剧《罗汉钱》、《星星之火》，黄梅戏《天仙配》、吕剧《李二嫂改嫁》、眉户戏《梁秋燕》，湖南高腔《刘海砍樵》等都是当时受到各方面好评的改革剧目。但是，对一

些传统比较悠久、程式比较复杂的大型剧种（如京剧、昆曲、秦腔、山西梆子、河北梆子、河南梆子、粤剧、闽剧、川剧、莆仙戏等）和曲种（如福建南音、苏州弹词、北京单弦等）的改革，遇到的困难就比较多，所取得的成效比较弱且慢，面临各种阻力也比较大。值得注意的是，在上述改革的过程中，出现了一些新的剧种和曲种。如在北京"单弦"的基础上创造的"北京曲剧"，在山东琴书和胶东"蹦蹦"等基础上演变成的"吕剧"，在苏北民间"太平调"及山东"柳子戏"等基础上创造的"泗州戏"（即"拉魂腔"）等，这些新剧种的产生对后来的改革工作具有很大的启发。



图 01—10：评剧《刘巧儿》剧照（蒲方提供）



图 01—11：黄梅戏《天仙配》剧照（蒲方提供）



图 01—12：莆仙戏《春草闹堂》剧照（蒲方提供）

对剧目的改革带动了唱腔设计、舞台表演的创新，促进了戏曲“场面”（即戏曲的器乐伴奏）的改革。原有以不同单件乐器（如板鼓或梆子、胡琴、阮或月琴、笛、箫、锣、镲）相结合的“场面”被逐渐改为“中西合璧”的小型乐队编制。在个别剧种的唱腔设计中也成功地创设了新的“基本调”，如著名革命歌曲《茶馆小调》的作曲者、时任中国音协江苏分会主席费克，在他兼任江苏省歌舞剧院院长期间，曾在传统锡剧音乐基本调“大陆调”的基础上成功地创编了新的锡剧基本调“新大陆调”的设计，并得到了艺人们的广泛欢迎和承认。当然，新音乐工作者的介入和进行的种种改革，最初还是失败多于成功。根本原因是许多新文艺工作者一时还不熟悉传统戏曲、曲艺音乐的规律和特点，同时从领导到新文艺工作者在充分尊重艺人的丰富经验与取得艺人们的直接参与和支持等问题上的认识不足，因而使“戏改”工作也留下了不少值得总结的教训。

第三节　民乐合奏事业的建设和民族乐器的改革

关于民族乐器的改革，从 20 世纪 20 年代开始就有人提出过合理的建议（如刘天华对二胡、琵琶的改革设想），进行过自发的试探（如“大同乐会”、吕文成对民族乐器的制作改革）。当时对民族乐器改革的一个关键是使种类众多的乐器能够适应现代统一的律制（主要指“十二平均律”），以利于建立新型的、适应多声技法现代音乐创作的民族乐队。同时，也对部分乐器的音色、音量、音域等作了相应的改善。新中国建立后，对民族乐器的改革最初的重心仍放在组织工作上，如建立“乐器研究所”、《乐器》编辑部等专门机构，以及召开全国性的“乐器改革座谈会”等，在文化部副部长丁西林及中国音协领导李元庆的直接关怀

下，一些有志于进行改革的艺术家进行了一定的试探。经过几年的努力，取得的初步成果有：对“四排码变音扬琴”和对“十二平均律大扬琴”的改制；对“21弦筝”和对“6相15品琵琶”的试制；对“高、中、低音阮”的改制；对“4弦24品柳琴”的改制以及对吹管乐器（如笛子、笙等）增加开孔和加键、加键管等试制等等。在这个领域作出贡献的基本上都是一些民族乐器演奏家或是懂得民族乐器演奏的作曲家，如张子锐、郑宝恒、杨竟明、杨大明、卢露、魏宏宇、李婉芬等。

第四章　声乐创作的发展

歌曲创作是这时期各类音乐创作中社会影响最大、创作数量最多的一个领域。几乎当时所有知名的作曲家和一般音乐工作者都不同程度地参与了这个领域的创作活动，并留下了一大批受到广泛欢迎的作品。

第一节　群众歌曲与少儿歌曲创作

群众歌曲与少儿歌曲创作是当时各类声乐创作中最重要的部分，这跟过去战争年代所形成的基础和传统、建国初期大家充满政治热情的心态，以及在这种状况下对政府文艺方针（即“为工农兵服务、为政治服务”）的拥护和响应密切有关。这时期群众歌曲的题材内容大多与当时的社会现实密切相关。如国家经济恢复和社会主义建设、对“抗美援朝”等运动的积极支持和拥护、对新中国的诞生和对祖国、人民、领袖、解放军的歌颂等等。这些作品的音乐风格大多偏重于欢快、明朗、阳刚、深情，对未来充满信心。其音乐形式以进行曲式的队列歌曲为主，多采用比较规范的主副歌相结合的形式。“主歌”部分大多是齐唱或独唱的领唱，“副歌”部分大多是简单的混声二部合唱或四部合唱。在这个领域影响最广泛的代表性作曲家有瞿希贤、王莘、时乐濛、晓河等。如瞿希贤的《全世界人民心一条》（招司词）、王莘词曲的《歌唱祖国》、岳仑的《我是一个兵》（陆原、岳仑词）、晓河的《刺刀歌》等。继续保持简单结构和运用齐唱方式的群众歌曲也产生了一些优秀的作品，如时乐濛的《歌唱二郎山》（洛水词）、周巍峙的《中国人民志愿军战

歌》（麻扶摇词）、张风的《全世界人民团结紧》（崔德志、蔡孑人词）等。

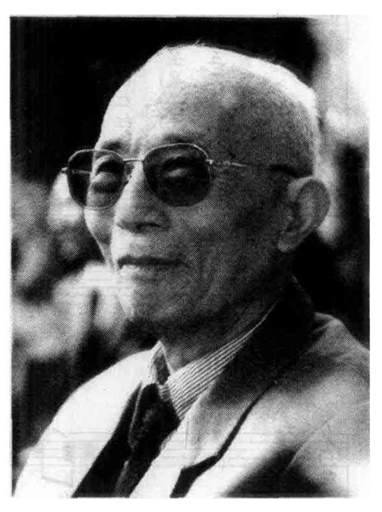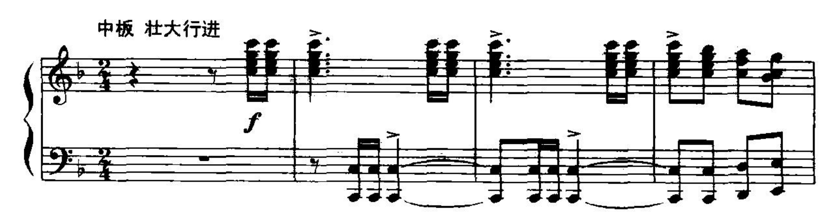


图 01—13：王莘

王莘（1918—2007），江苏省无锡市人。早年在上海参加救亡抗日歌咏活动，1938 年人延安“鲁艺”音乐系学习，后赴山西前线在晋察冀边区华北联合大学文艺部任教。50 年代入中央音乐学院“干部进修班”学习作曲理论。3 年结业后，历任中国音协天津分会主席、天津人民艺术剧院院长、天津歌舞剧院院长等职。当时他是一位历经 30 年代抗日救亡歌咏运动、40 年代抗日根据地和解放区革命工作锻炼的中年音乐工作者。因此，在新中国成立后，他能够深刻地领会革命胜利的自豪和人民发自内心的对祖国的深情。他自作词曲的《歌唱祖国》正是当时这种感情最深的表达。尽管这首作品也一度被某些人认为缺乏民族风格，但在 1954 年“全国群众歌曲评奖”中仍被评为一等奖，而且，1992 年还被评为“20 世纪华人音乐经典”的获奖作品。

谱 01—01：王莘，《歌唱祖国》



mf
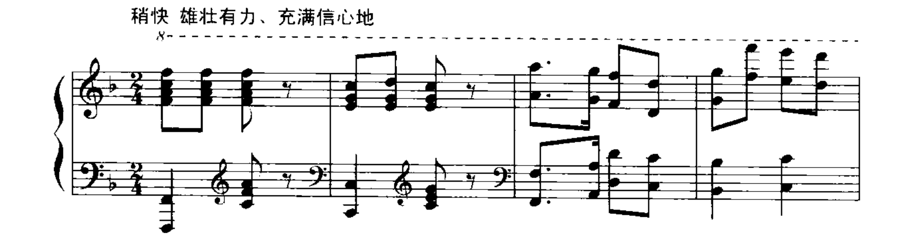
1. 五 星 红 旗 迎 风 飘 扬、胜 利
2.（五 星）红 旗 迎 风 飘 扬、胜 利
3.（五 星）红 旗 迎 风 飘 扬、胜 利
4.（五 星）红 旗 迎 风 飘 扬、胜 利
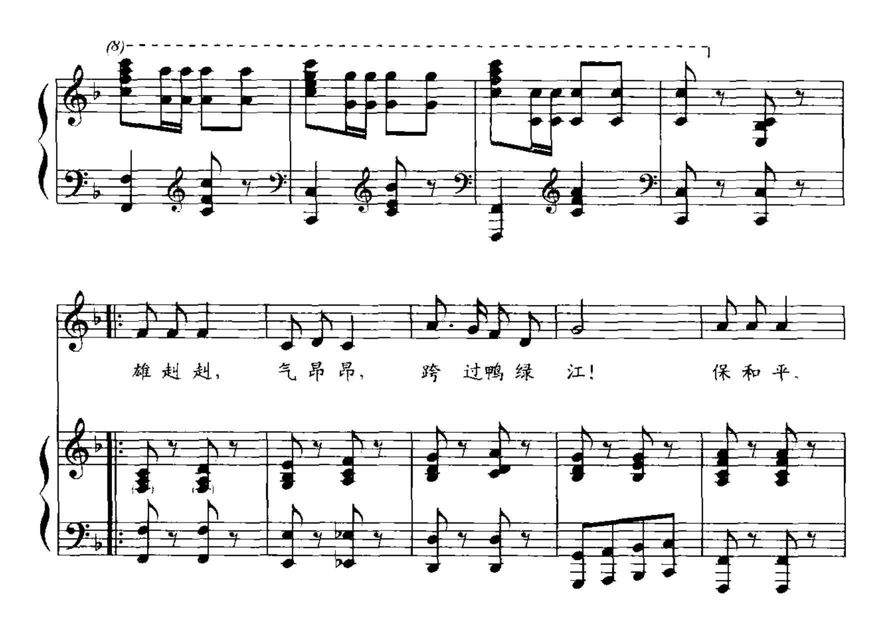
f

歌 声 多 么 响 亮。歌 唱 我 们
歌 声 多 么 响 亮。歌 唱 我 们
歌 声 多 么 响 亮。歌 唱 我 们
歌 声 多 么 响 亮。歌 唱 我 们

谱 01—02：周巍峙，《中国人民志愿军战歌》

稍快 雄壮有力、充满信心地





乐01—01：周巍峙，《中国人民志愿军战歌》

其他，像郑律成的《采伐歌》、李群和张文纲的《在祖国和平的土地上》、庄映的《我爱我的祖国》、彦克的《进军号》、宋扬的《人民的太阳》等歌曲也得到群众的广泛欢迎。

当时的少儿歌曲创作大多具有优美流畅的旋律、开朗明快的节奏和充满朝气的特点，充分体现了在新时代沐浴下中国少年儿童的性格和气质。如马思聪的《中国少年儿童队队歌》、陈良的《红领巾之歌》、郑律成的《我们多幸福》、李群的《快乐的节日》、张文纲的《我们快乐地歌唱》、刘炽的《让我们荡起双桨》等。在这些题材多样、性格各异、旋律生动、形式丰富的作品中，可以看出新中国的建立激起了广大音乐工作者的艺术创作热情和丰富的艺术想像，新时代的现实生活成为音乐工作者各自发挥艺术才能的广阔泉源。这些歌曲也大多采用主、副歌相结合的进行曲模式，并且对合唱的运用更给予了重视。因此它们不仅当

时获得了许多少年儿童的欢迎，并且对他们后来的健康成长产生了极其深远的影响。

乐 01—02：马思聪，《中国少年儿童队队歌》
乐 01—03：郑律成，《我们多幸福》

第二节　抒情性独唱曲与艺术歌曲创作

随着文艺团体职业化的普遍发展，特别是大型专业艺术团体的建立，广大作曲家必然地要为分散在各文艺团体的歌唱家进行专门的抒情性独唱曲和“艺术歌曲”（当时常常不以这一名称命名）的创作。尽管一开始独唱歌曲创作的数量不算多，但其题材比群众歌曲更广泛，作品的音乐形式也较灵活多样，而对它们的演唱也出现了“土洋并存、不拘一格”的特点，反映出新中国初期还保留“解放区”和“国统区”两支队伍结成一体的丰富面貌。例如刘炽、张鲁等人的创作就带有比较明显的“解放区”的痕迹。


图 01—14：刘炽

刘炽（1921—1998），他从 1936 年就参加陕北红军的文艺工作，1939 年入“鲁艺”音乐系学习，毕业后长期从事根据地的音乐工作。在根据地工作期间就展露了他对传统民间音乐的深厚功底和在旋律写作方面的敏锐灵感。如他根据“陇东道情”改编的独唱《翻身道情》（取自秧歌剧《减租会》）和根据东北“二人转”曲调改编的齐唱《生产忙》，都得到了广泛一致的好评。全国解放以后，他除了在中央歌舞团从事专业创作外，还应各方面的邀请，广泛进行创作，如《新疆好》就是应西北地区之约，根据新疆民歌音调改编
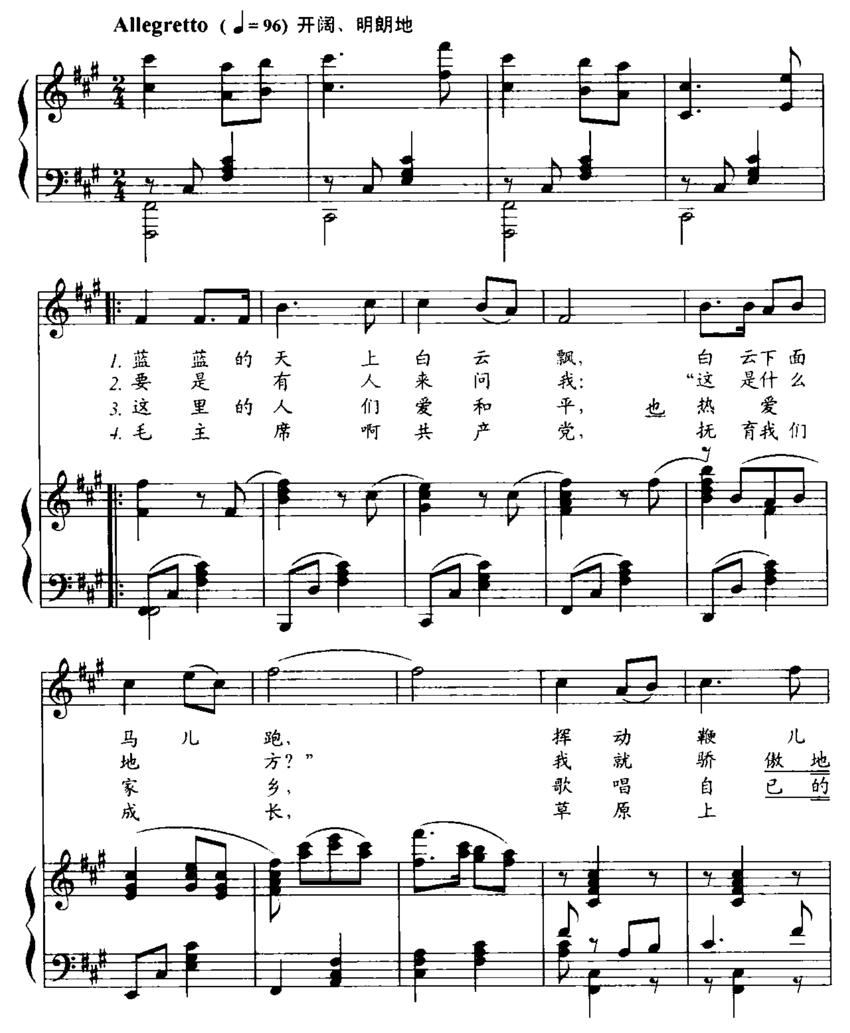
创作的一首旋律优美欢畅、节奏活泼、气氛热烈的独唱与合唱相结合的新型抒情歌曲。作品生动地表现了获得解放的广大西北人民对新的国家、新的时代所寄托的火一样的热情，同时在这首作品中也给人们展示了祖国大西北那种豪放高昂的性格。刘炽也是当时较早为电影音乐作出显著成就的作曲家，如他为电影《上甘岭》所写的插曲《我的祖国》（乔羽词）中，以优美深情的独唱配以雄厚宽广的混声合唱成功地塑造了我人民志愿军在无比严酷的战火和阴湿简陋的坑道里仍保持那种饱含深厚热爱祖国、热爱人民的感人形象；而他为电影《祖国的花朵》所写的插曲《让我们荡起双桨》（乔羽词）则生动地抒发了生活在新时代的中国少年儿童对祖国的爱。

乐 01—04： 刘炽，领唱与合唱《我的祖国》（电影《上甘岭》插曲）

其他像富于民族风格的长篇叙事歌曲《王大妈要和平》（许文、张鲁词，张鲁曲），热情奔放的歌舞独唱《闺女之歌》（郑镇玉曲），健朗豪爽的《我骑着马儿过草原》（马塞冰词，李巨川曲）、《解放军同志请你停一停》（石夫曲）等都得到广大群众的欢迎。同时，像朴实、深情的《草原上升起不落的太阳》（美丽其格词曲）、清新、热诚、优美的《岩口滴水》（任萍、田川词，罗宗贤曲）、大胆尝试技巧性花腔的《喜鹊飞来叫喳喳》（管桦词，李群曲）等也分别体现了部分原“解放区”的作曲家在新时代、新生活的鼓励下向艺术性独唱歌曲的创作方面所做出的积极努力。当时丁善德仍坚持创作一些“艺术歌曲”（如《山上的松树青青的哩》和《找矿》等），他更突出的贡献是开辟了新中国时代的、根据各地的民歌创编声乐与钢琴独唱曲先河（如《玛依拉》、《槐花几时开》等）。此外，像吴祖强改编的《燕子》，黎英海改编的《嘎哦丽泰》，段平泰改编的《五更调》，屠冶九改编的《阳婆里抱柴瞭哥哥》，唐其竞改编的《四季歌》，蔡正怡改编的《落水天》等也都是在群众
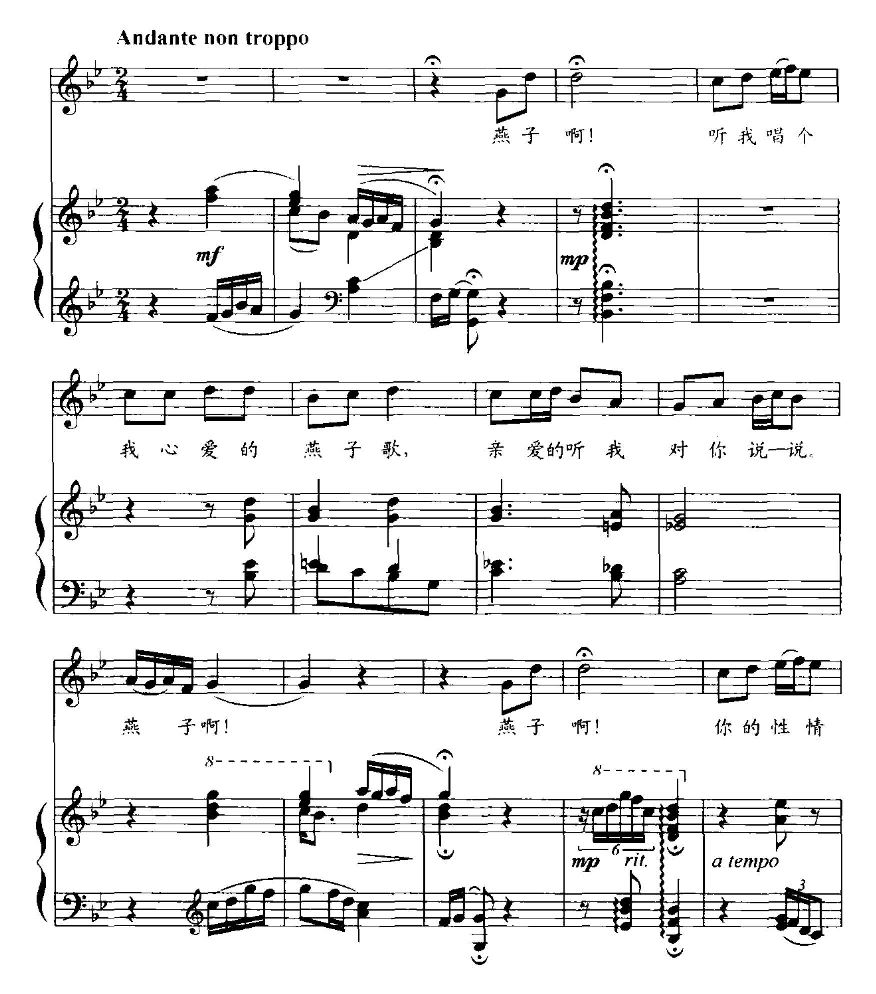
（特别是知识分子阶层）音乐生活中颇受欢迎，并在创作上具备相当艺术水平的独唱曲目。这些作品以其成熟的钢琴伴奏、学院式的演唱风格大大充实了声乐教学和舞台表演的中国曲目。

谱 01—03：美丽其格，《草原上升起不落的太阳》



乐 01—05：美丽其格，独唱歌曲《草原上升起不落的太阳》

谱 01—04：吴祖强改编的《燕子》



乐 01—06：吴祖强改编的《燕子》

由此可见，尽管在新中国初期，社会生活中政治气氛比较浓厚，再加上“抗美援朝”等国内外的政治斗争频繁复杂，所以战斗性的群众歌咏活动在群众音乐生活中占了明显的优势；但是，人们对各类抒情性的音乐作品、对艺术性较高的音乐演唱仍抱有

不小的兴趣，作曲家在这方面的创作热情和努力也不低，并留下了一定数量的优秀作品。

第三节　各类合唱音乐创作

解放前的合唱音乐除了一些是满足音乐院校合唱课的需要外，主要是为了配合群众业余歌咏活动的发展。因此，一般讲，不少作品较少顾及合唱的效果。中华人民共和国成立后，随着专业合唱队伍的迅速发展，人们对合唱音乐创作就相应提出了新的要求。最先得到关注的以富于民族风格的创作或根据民间歌舞作为素材的创作（包括改编曲）为主。如刘行的《在毛泽东的旗帜下胜利前进》（赵戈枫词）、罗宗贤和时乐濛合作的《英雄们战胜了大渡河》（魏风词）、郑律成的《江上的歌声》（放平词）、陈田鹤的《森林啊，绿色的海洋》（金帆词），以及麦丁的民歌改编合唱曲《远方的客人请你留下来》和李佺民的民歌改编合唱曲《毛主席派来了访问团》等，无论就其生活内涵的深厚、及其艺术表现力的丰富，均比解放前同类创作有明显的提高，因而得到了业内外的一致好评。

此外，为了配合新建的中央歌舞团的“陕北民间合唱队”和后来的“北京青年民歌合唱团”的演唱需要，有些作曲家由此产生了创编民歌合唱作品的浓厚兴趣，从而也使音乐界掀起一股发展“民歌合唱”的热潮。代表性的作品有：王方亮等根据陕北民歌改编的无伴奏合唱《兰花花》、《三十里铺》、《红军哥哥回来了》，李焕之根据云南花灯调改编的组歌《茶山谣》，李群根据河北民歌改编的同名合唱《茉莉花》，瞿希贤根据东蒙民歌改编的无伴奏合唱《牧歌》，时乐濛、孟贵彬根据云南民歌改编的合唱《小河淌水》，以及蔡余文根据新疆民歌改编的《半个月亮爬上来》等。与此同时，“民歌合唱”活动还推动了对“古曲合唱”的探索，如王震亚根据古代琴歌改编的琴歌合唱《阳关三叠》、李焕之根据古琴和弦索改

编的《苏武》等。这些作品表面看仿佛只是一些根据民间歌曲或古曲的合唱改编曲，实际上作曲家为之所付出的劳动是相当大的。特别在保持中国民族特色的前提下探索现代多声合唱的“民族化”使这些创作除了艺术形象塑造的再创造外，还带有一定学术探讨的意义。
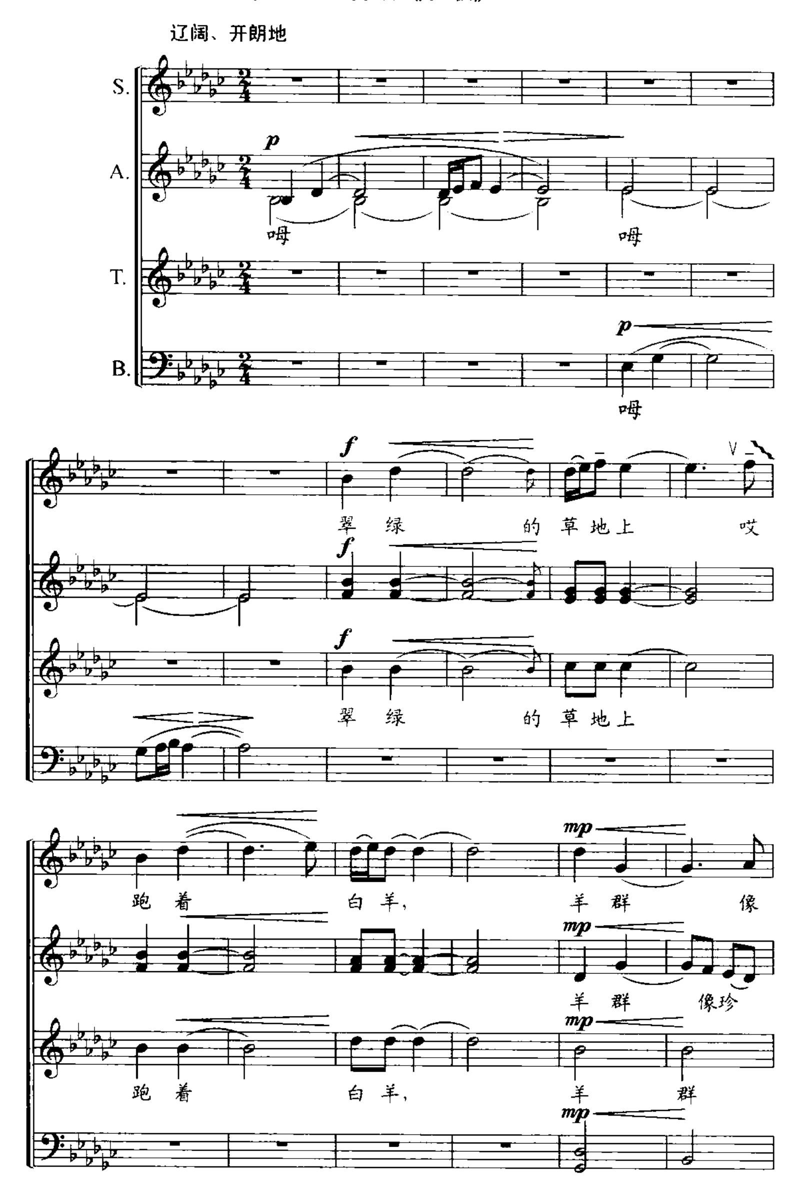
乐01—07：王方亮改编《红军哥哥回来了》



图01—15：瞿希贤

瞿希贤（1919—2008），女，上海人。1937年即只身远赴湖南、江西等地，热情投入抗日救亡歌咏运动，1940年到重庆插班入国立音乐院，主修钢琴，1941年在上海圣约翰大学英文系学习，同时从事地下的“学运”工作。1943年入敌伪的“上海音乐院”，师从李惟宁、弗兰克尔学习作曲。1948年毕业于国立上海音乐专科学校，随即在北京的国立北平艺术专科学校从事教学。1949年转入新建的中央音乐学院，在其“音工团”专事音乐创作。1952年后先后在“中央歌舞团”、“中央乐团”仍从事创作。她是一位经受过抗日战争、解放战争洗礼的青年专业女作曲家，她的成名之作是歌曲《全世界人民心一条》（招司词）。这首作品成功地对人们对新中国诞生的由衷欢欣及对革命领袖的诚挚爱戴作了生动率真的概括，从而迅速得到了极其广阔的欢迎和传颂，并先后获得了国际和国内的高度评价。同时，她的少儿歌曲《早操歌》、《我们是春天的鲜花》，她的群众歌曲《在和平的大道上前进》、《我们要和时间赛跑》、抒情歌曲《拂晓的灯光》和无伴奏合唱《牧歌》，以及大型声乐套曲《红军根据地大合唱》（金帆词）等都是这阶段得到广泛肯定的音乐创作，从中显示了她那充沛的政治热情，以及对音乐创作的突出、全面的才能和熟练扎实的创作技巧。
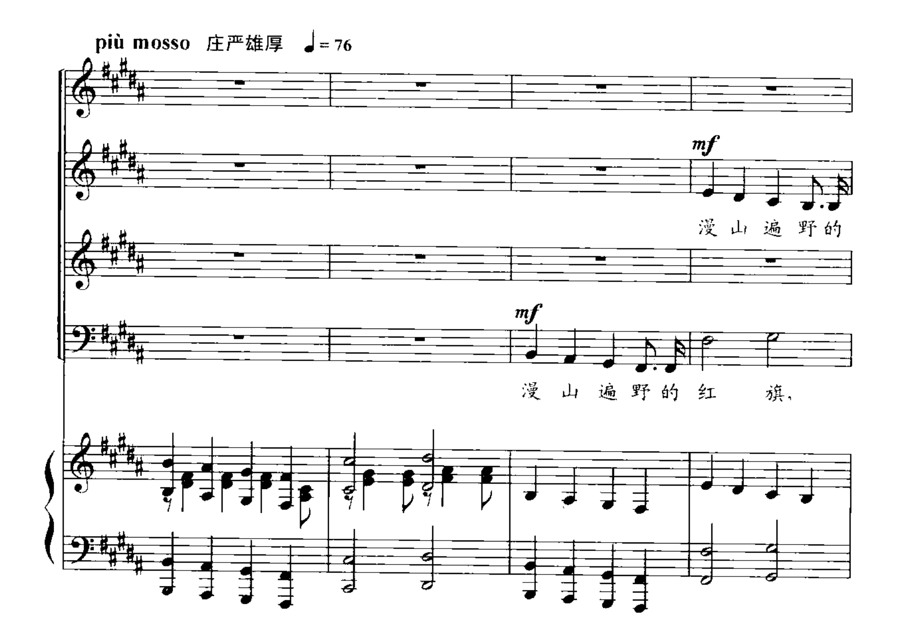
谱 01—05：瞿希贤，无伴奏合唱《牧歌》
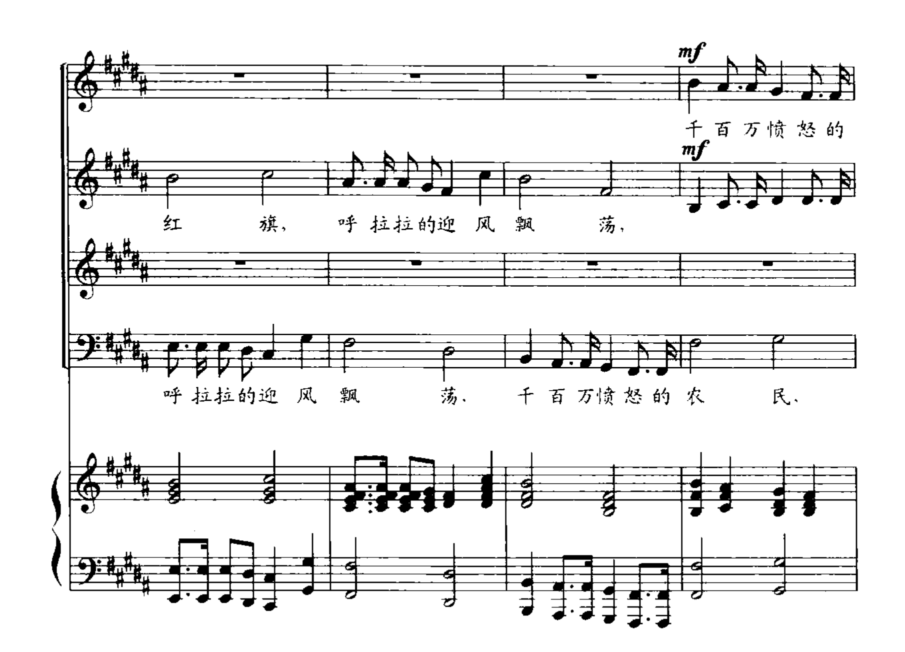


乐 01—08：瞿希贤，无伴奏合唱《牧歌》

当时，大型声乐套曲创作的数量不算少，最先引人注目的是张文纲的《飞虎山大合唱》（管桦词，1951 年）。虽然在其首演取得成功后，同年又在布加勒斯特“国际歌唱和平及人民友谊”群众歌曲比赛中获奖，但还是曾一度引起了一些简单粗暴的批评，这主要来自于个别专业干部和一些群众来信。尽管这些批评并没有影响作者对创作工作的热情，但这件事还是在作曲家的心灵留下了长久的阴影。此后，大型声乐套曲的代表性作品有：瞿希贤创作的、反映革命历史斗争的《红军根据地大合唱》（金帆词、1956 年），马思聪创作的、反映社会主义建设宏伟现实的《淮河大合唱》（金帆词，1956 年），以及刘炽创作的、表现对人民新政权热情歌颂的大合唱《祖国颂》（乔羽词，1957 年）等，都在广大群众中受到欢迎。

谱 01—06：瞿希贤，《红军根据地大合唱》第一乐章中的“赋格段”开始





乐 01—09：马思聪，《淮河大合唱》第一乐章“马儿，你快快跑”

第五章　器乐创作的发展

在中华人民共和国建立初期，尽管中国音乐创作的重点仍在声乐领域，但和平的社会环境、经济的逐步复苏和整个社会主义音乐事业的发展还是给中国器乐的发展提供了较过去更加自由舒展的空间。最先在这个领域作出明显成绩的还是一些以往已经取得一定经验的前辈作曲家（如马思聪、江文也、丁善德、王义平、李焕之等），而中青年作曲家当时还只处于正在破土而出的状态。从作品的种类及体裁讲，这阶段比较成熟的器乐创作首先仍是钢琴、提琴这两个领域。因为，这两种类型的创作不仅在欧洲音乐文化的发展中已积累了大量经典性文献，在中国从上个世纪 30 年代也已开始起步，并且在艺术上逐步取得了一定的成绩。其次，有关中国民族器乐创作的发展，无论在独奏、重奏领域还是在合奏领域，也都有较全面的起步。当然，交响音乐的发展无论作品的数量及艺术质量、包括作曲家的主观经验和听众的接受水平，都难免还带有初创的特征。

第一节　钢琴、提琴音乐创作

这阶段值得提出的中国钢琴音乐创作，以丁善德、马思聪的作品影响较突出。

丁善德（1911—1995），他于 1935 年以钢琴主科的本科生身份毕业于上海国立音专。但他像马思聪一样，较早体会到应该以自己的艺术创造关注中国钢琴音乐创作的发展，以推动中国钢琴演奏事业，从而不断提高中国的相应地位。因此，早在 1941 年，他就以私人的方式向在上海工作的一位德籍犹太教授弗兰克尔学

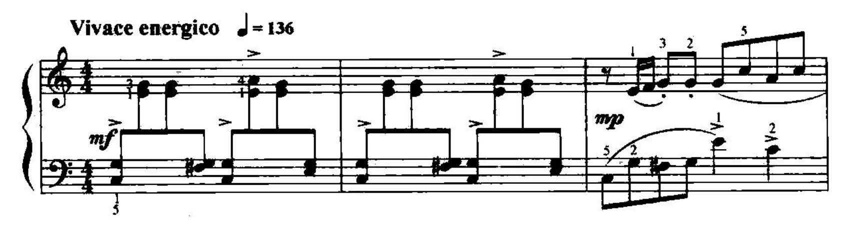
习作曲，并于1945年正式发表其处女作钢琴组曲《春之旅》，当时他已是私立上海音专的教授兼校长。1947年10月他又自费远赴法国巴黎音乐学院留学深造，主攻作曲与作曲理论。在那里他创作了钢琴曲《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》等。1949年他返回祖国，在上海音乐学院长期从事作曲与作曲理论的教学，并任作曲系主任。当时，他创作的主要领域也是钢琴创作，特别是为提供钢琴教学所迫切需要的中国曲目。如著名的儿童组曲《快乐的节日》，虽然其音乐风格还可看出与他40年代初的组曲《春之旅》保持密切联系，但在艺术上显得更成熟，对作曲技术和对钢琴技巧的发挥更洗练，并增添了新的时代特色。此外，他先后还写了两首富于技巧性的音乐会独奏曲《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》和一首技巧性练习曲《托卡塔“喜报”》。
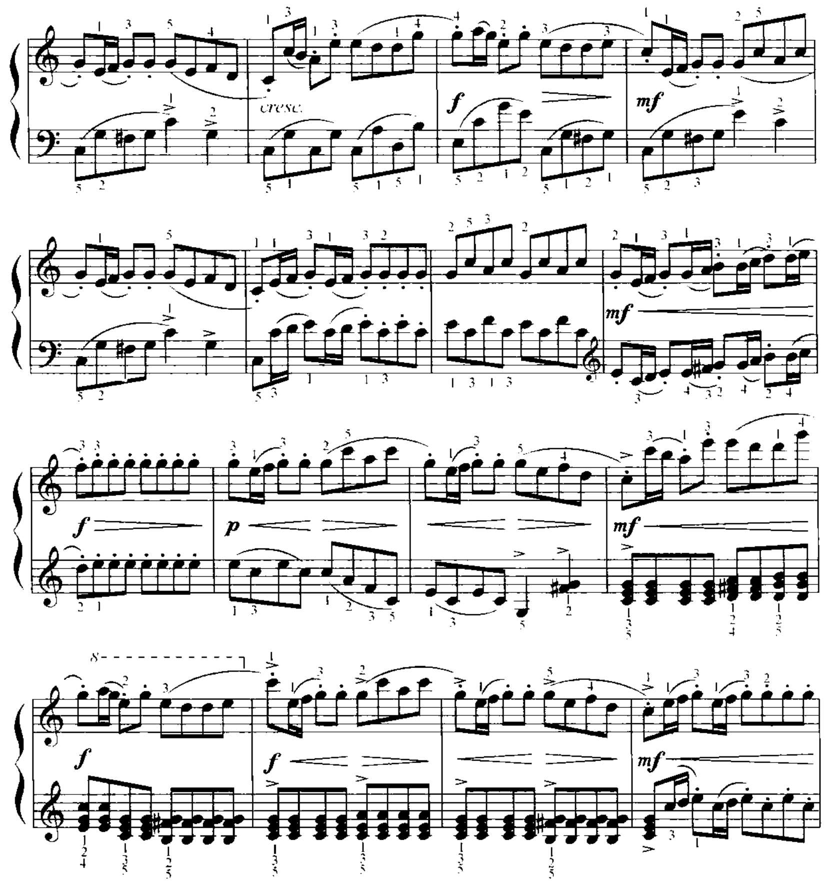


图01—16：丁善德

直接受其影响的钢琴作品，还有桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》，罗忠镕的两首《小奏鸣曲》，蒋祖馨的《庙会》，汪立三的《兰花花》和《小奏鸣曲》等。

谱01—07：丁善德的儿童组曲《快乐的节日》的“终曲”





乐 01—10：蒋祖馨，钢琴组曲《庙会》之四："老人的故事"

马思聪在中华人民共和国建立初期也创作了一些值得瞩目的钢琴作品，如 1950 年创作的《舞曲三首》（又名《汉舞三首》）和 1951 年创作的《粤曲三首》。这两部作品均是题赠他的老友、长期旅居港澳的俄裔钢琴家哈里·奥尔（Harrg Ore），创作技法显示出一定现代性与民族性相结合，是演奏技巧相当艰难的独奏作品。此外，马思聪也为钢琴教学创作了八首《小奏鸣曲》，尤其是其中的"第四首"相当突出。

江文也于建国初期也创作了几部值得注意的大型钢琴套曲，如1950年创作的《乡土节令诗曲》（此作品类似俄罗斯著名作曲家柴可夫斯基的钢琴套曲《四季》，是按中国的节令民风写成的一套十二首乐曲），以及1951年所创作的《钢琴奏鸣曲‘典乐’》和钢琴绮想曲《渔夫舷歌》。同时，他创作的重点从音乐的“民族化”开始转向对民间音乐和现实生活新感受的描述。这几部作品都显示了作曲家对新中国建立所怀抱的欢悦明朗之情。江文也为配合当时适合教学所用“中国曲目”的迫切需要，于1951年曾独自编创了一套《钢琴奏鸣曲》（中级用），1952年又编创了一部《儿童钢琴教本》（这两者均未出版）。

此外，像朱工一的《序曲三首》、桑桐的《随想曲》、朱践耳的《序曲两首》和《小奏鸣曲》，以及廖胜京的《火把节之夜》等，尽管由于种种原因，它们的实际影响虽不如上述作品那样广泛，但它们都还是各有其不可忽视的个人艺术特色的优秀新作。

乐01—11：马思聪，钢琴组曲《舞曲三首》第一首“鼓舞”（开始）
乐01—12：汪立三，《小奏鸣曲》第一乐章“在阳光下”
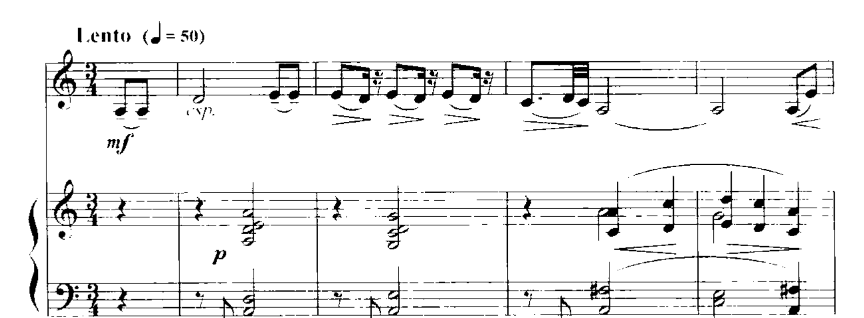

图01—17：马思聪
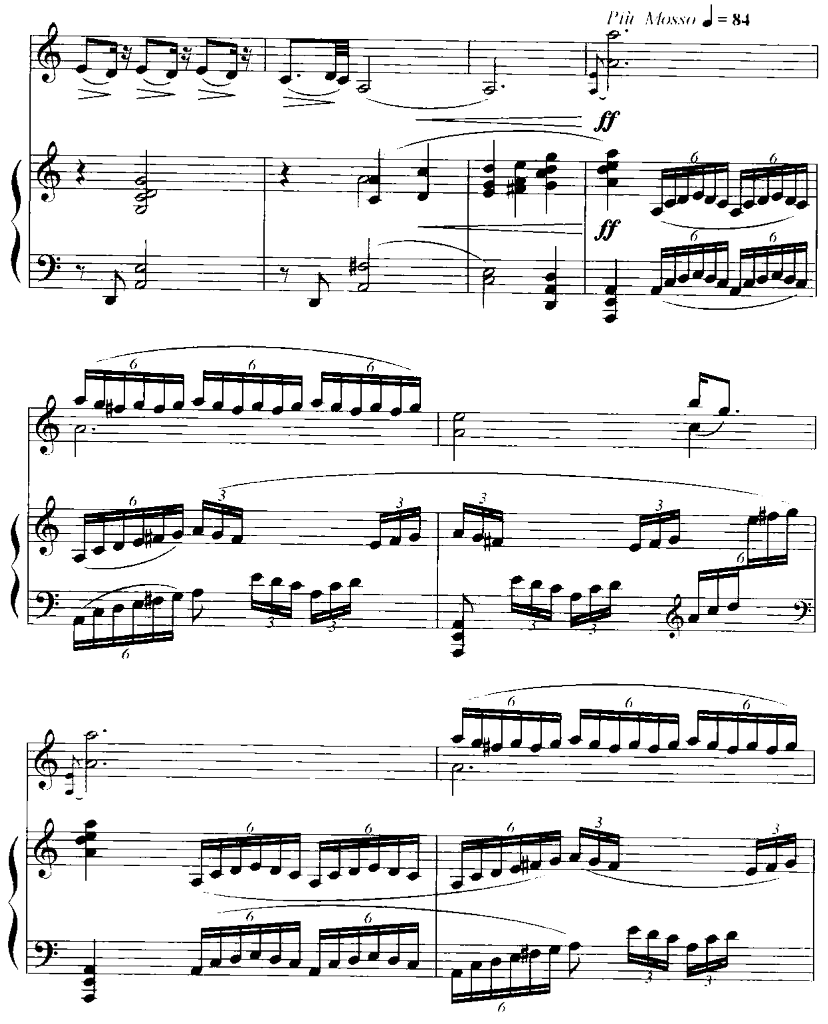
马思聪（1912—1987），他从13岁就远赴法国深造，主科是小提琴，1928年正式考入巴黎音乐学院，1929年3月他第一次回国后，曾以小提琴演奏引起音乐界、舆论界的广泛关注。但他于1931年初第二次赴法深造，主攻方向转向了作曲与作曲理论，不过，他并没有因此放弃小提琴的演奏和教学。他大概是当时中国到国外留学深造的年轻学子中由演奏转为作曲的第一人。在他第二次回国

后，尽管他一直坚持小提琴演奏和教学（这也是他主要的谋生的手段），但是他音乐创作的志趣则愈益增强，特别是小提琴音乐创作。从1935年以小提琴独奏《摇篮曲》首开他自己和中国小提琴音乐创作发展的先河起，至1937年完成他的《第一回旋曲》和《绥远组曲》（后改名《内蒙组曲》），不仅创作了中国小提琴音乐史上的重要开山之作，并且也确立了中国小提琴创作立足于中国民族音乐基础上的基本创作理念。在40年代，他尽管在不断扩充自己音乐创作的体裁，但小提琴音乐创作还是他当时所有音乐创作中数量最多、艺术份量最突出的领域。

新中国成立后，他虽然身为中央音乐学院的首任院长，但经过领导的同意，他的主要精力仍投入在小提琴演奏、教学和音乐创作方面。其中以50年代初期所写的小提琴独奏曲《第二回旋曲》、《新疆狂想曲》，以及《山歌》、《慢诉》、《春天舞曲》、《跳龙灯》、《跳元宵》、《抒情曲》等小提琴独奏曲为中国小提琴创作的继续发展拓宽了面、铺平了路。这些作品的音乐大多是他40年代所奠定的“突出旋律、突出民族色彩、突出独特个性”的抒情风格的延续。同时，也与当时的现实生活有密切的联系，并在发挥小提琴演奏技巧上有新的建树。

谱01—08：马思聪，小提琴曲《山歌》





乐 01—13：马思聪，小提琴曲《山歌》

除此以外，值得注意的小提琴作品还有：江文也的小提琴奏鸣曲《颂春》、茅沅的《新春乐》、马耀先和李中汉的《新疆之春》和廖胜京的《红河山歌》等。

当时也涌现了一些值得注意的大提琴独奏曲，如桑桐的《幻想曲》、王连三的《采茶谣》、霍存慧的《节日的欢喜》等，但其数量和质量均无法与小提琴音乐创作相比。

第二节　交响音乐创作

专业音乐教育和中国管弦乐队的发展为中国作曲家大胆探索交响音乐创作奠定了可靠的基础。当然，毕竟是初创时期，作曲家的主观经验和音乐听众的接受能力均有待发展提高。因此，该时期的作品体裁最初还是以独立的作品或小品组曲为主，题材内容也是以生活风俗性的标题音乐为主。总体来看，当时比较受欢迎的管弦乐作品有刘铁山、茅沅的《瑶族舞曲》（1953 年）、王义平的《貔貅舞曲》（1954 年）和葛炎的《马车》（1954 年）等。《瑶族舞曲》的音调取自西南少数民族的瑶族长鼓舞，主题旋律徐缓优美、节奏和音色的对比清晰鲜明、乐曲的形式结构简洁而富于层次。《貔貅舞曲》的音调也是取自南方少数民族的民间歌舞，两个主题在音调、个性、调式等方面对比鲜明，乐曲采取不断变奏式的轮回手法，在配器上声部逐步加多加浓，力度逐步加强，一直将作品推向最后的高潮结束。这种创作构思有点类似法国作曲家拉威尔的《波莱罗舞曲》。

在这个领域起带头作用的仍是马思聪、江文也等前辈作曲家，一些中青年作曲家（如陈田鹤、李焕之、施咏康等）也有了可喜的成绩。管弦乐组曲创作最初有马思聪写作于 1949 年的《欢喜组曲》（该作品曾于 1950 年在天津、北京演出过，后来此作品曾长期因故停演）和丁善德写作于 1949 年的《新中国组曲》（1951 年在上海首演）。得到一致肯定的多乐章管弦乐组曲主要有马思聪的《山林之歌》（1954 年）、李焕之的《春节组曲》（1956 年）、陆华伯的《康藏组曲》（1956 年）和李伟才的《中国民歌

组曲》（1955年）等。马思聪的《山林之歌》是一部反映云南少数民族民风的，音调素材全部取材于云南少数民族民歌的标题性交响套曲。其基本主题非常优美深情，各乐章音乐在节奏、音色、力度、情景描绘等方面既对比鲜明又保持内在的统一。5个乐章的结构层次严谨，相互间具有紧密的逻辑关系。和声的配置和配器的运用，有一定超前性，比较大胆新颖。

乐01—14：马思聪，《欢喜组曲》第一曲
乐01—15：马思聪，《山林之歌》第五曲“夜”

李焕之的《春节组曲》是作曲家首次以交响音乐方式进行创作的处女作，作品主要反映战争时期陕甘宁边区春节期间军民一致热烈欢庆的红火欢畅的动人景象。作品的音乐不仅在主题风格上带有清新刚毅的西北特色和浓郁的生活气息，在作曲技法的运用和作品形式的结构上也富于周密的逻辑布局。该曲的第一乐章“大秧歌”后来以《春节序曲》为名经常单独演出，并且还作为民乐合奏改编曲的经典性曲目。

当时，也有个别作曲家创作了一些大型管弦乐曲，其中特别值得重视的是江文也的交响诗《汨罗沉流》和青年作曲家施咏康的交响诗《黄鹤的故事》。


图01—18：江文也

江文也（1910—1983），出生在日本统治下的台湾，在日本接受音乐教育，专业先是声乐后转为作曲。从1934年正式开始创作生涯，同时把当音乐教师当作自己谋生的主要手段。他是一位较早对管弦乐创作感兴趣的天才作曲家，他1934年创作的管弦乐《台湾舞曲》（作品编号第1号）是其成名作，并在

1936年在第11届的世界奥运会“艺术竞赛”中（作曲家当时以“日本”作曲家的名义参赛）获奖。他于1938年返回祖国定居北平后，在他自己的音乐创作中不断增强祖国传统音乐文化的因素，才一步步从一位“日本”的台湾音乐家转变为一位真正中国的台湾音乐家。中华人民共和国成立后，他即在新建的中央音乐学院作曲系从事作曲理论的教学工作，并继续他多方面的音乐创作活动，其中仍以管弦乐的创作为主。

他1953年完成的交响诗《汨罗沉流》是当时中国交响音乐创作中最引人注目的大型新作。作曲家是为了响应“世界和平理事会”发起的纪念4位世界文化名人之一的我国古代伟大爱国诗人屈原而自发创作的。作品的内容主要表现这位伟大爱国者高尚的民族气质和一生不为当政者重视的坎坷悲剧。这部作品有机结合了现代风格和传统精神，体现了作曲家相当熟练而大胆的多声技巧、精湛简练的配器功底和新颖独到的结构思维。这是当时中国交响音乐创作中在艺术构思和创作技法上将现代风格和传统精神的结合最为独特和新颖的作品。遗憾的是，这部作品在当时一直没有得到公演的机会，使它的社会影响整整推后了30年。

乐01—16：江文也《汨罗沉流》（前半部分）

施咏康的《黄鹤的故事》是一首以民间传说为题材的单乐章标题性交响诗，完成于1956年。这部作品以竹笛与双管编制的管弦乐队相结合，音色丰富且风格清新，给人留下难忘的印象。它和1956年刘守义、杨继武的唢呐与民族乐队的协奏曲《欢庆胜利》，都体现了中国作曲家在民族乐器和管弦乐队结合方面所作出的开创性的有益探索。这两首作品均在1957年第六届“世界青年联欢节”上获奖。

第三节　民族器乐创作

中华人民共和国成立后，在各项新政策的鼓励下，中国民乐界出现了全面发展的新局面。由于历史原因，当时能够熟练掌握民族乐器演奏的作曲家数量极少，而且整个音乐界这方面积累的经验更少。当时只是对江南丝竹、广东音乐、河北吹歌等地方乐种恢复其经常性的活动，演奏的曲目大多为这些乐种的传统曲目。因此，在该阶段这个领域的作品大多是由民乐演奏者自己写作，作品的形式大部分属于根据传统音乐、民间歌舞或一般声乐作品的改编曲。代表性的作品有：赵玉斋的筝曲《庆丰年》、曹东扶的筝曲《闹元宵》、冯子存的笛曲《喜相逢》、陆春龄的笛曲《今昔》、赵松亭的笛曲《早晨》、王石路、朱长安等人的双管独奏《江河水》、赵春亭的唢呐曲《节日》、刘凤桐的唢呐曲《喜庆》，胡天泉、董洪德的笙曲《凤凰展翅》、原野等的《草原骑兵》、孙文明的二胡曲《流波曲》、刘北茂的二胡曲《欢乐舞曲》和《独弦曲》、刘明源的中胡曲《草原上》、白洁和戚仁发的板胡曲《灯节》、林韵的高胡曲《春到田间》以及一大批根据传统音乐改编的各种少数民族乐器独奏曲。但正是这些作品使中国丰富多彩的民族传统在当时的演出和教学中不断得到充实，加强了与新时代的联系。

乐 01—17：江先渭，笛曲《姑苏行》

随着有关部门（如电影制片厂、中央与地方的广播电台以及大量专业音乐院团等）民乐人才队伍的扩大和新型民族乐队的创建，民乐重奏、合奏作品的创作也开始起步。如雷雨声的民乐三重奏《春天来了》，就是当时力图突破欧洲传统室内重奏的框框，以中国民间音调作为基础，适当运用西方多声创作技术，着重中

外交融新风格的尝试之作。这一尝试也鲜明体现在当时的民乐合奏作品之中，它们主要也是根据传统乐曲、民间歌舞和群众喜爱的声乐作品或西洋管弦乐而改编创作的乐队改编曲，如过去聂耳等创作的小合奏《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》、《彩云追月》，以及当时的管弦乐《瑶族舞曲》、《春节序曲》。当时这类作品中最为引人注目的是朱践耳的《翻身的日子》。

乐01—18：朱践耳，民乐合奏《翻身的日子》

第六章　歌剧、舞剧音乐创作的发展

歌剧、舞剧这些综合艺术由于其丰富的表现力，一直是群众所喜爱的文艺形式。尤其是歌剧，在战争年代无论是国统区还是解放区都进行了多年的摸索，积累了一定的人才和经验，编演过一些具有广泛社会影响的作品（如《农村曲》、《秋子》、《白毛女》等）。所以，中华人民共和国建立初期，在各方的支持下，先后组建了中央实验歌剧院、上海实验歌剧院、总政文工团歌剧团等专业表演团体，它们的成立为中国歌剧艺术的新发展提供了必要的条件。

最先引起各方注目的是1950年10月由北京人民艺术剧院歌剧队上演的由于村根据李季的同名长诗编剧、梁寒光等作曲的歌剧《王贵与李香香》（共5幕8场）。根据故事情节的特色，作曲家运用了地方性很强的陕北民间风格的音乐语言，旋律委婉深情，和声清新简朴，整个音乐透发出一股沁人耳目的抒情风格。由于当时一部分作曲家认为发展中国歌剧应该更多参照西洋的经验，减少话剧式的对白、增多歌剧所特有的“朗诵调”（Racitative）。但当时不少中国歌剧作曲家恰好这方面缺乏足够的经验，整个歌剧的主要风格与中国传统的戏剧性语言之间难免会产生生硬不自然的感觉。而这个问题在另一部歌剧《长征》（李伯钊、于村等编剧，贺绿汀、梁寒光、郑律成等作曲）中显得更为突出。与此同时，过去曾经在各地广泛上演的歌剧《白毛女》根据新的条件改编重新上演后，仍获得了极其广泛的关注和热烈的欢迎。由此导致了中国文艺界对中国歌剧音乐发展的不同认识，进一步推进其实践，并分别体现在马可、陈紫、罗宗贤等人的歌剧创作中。
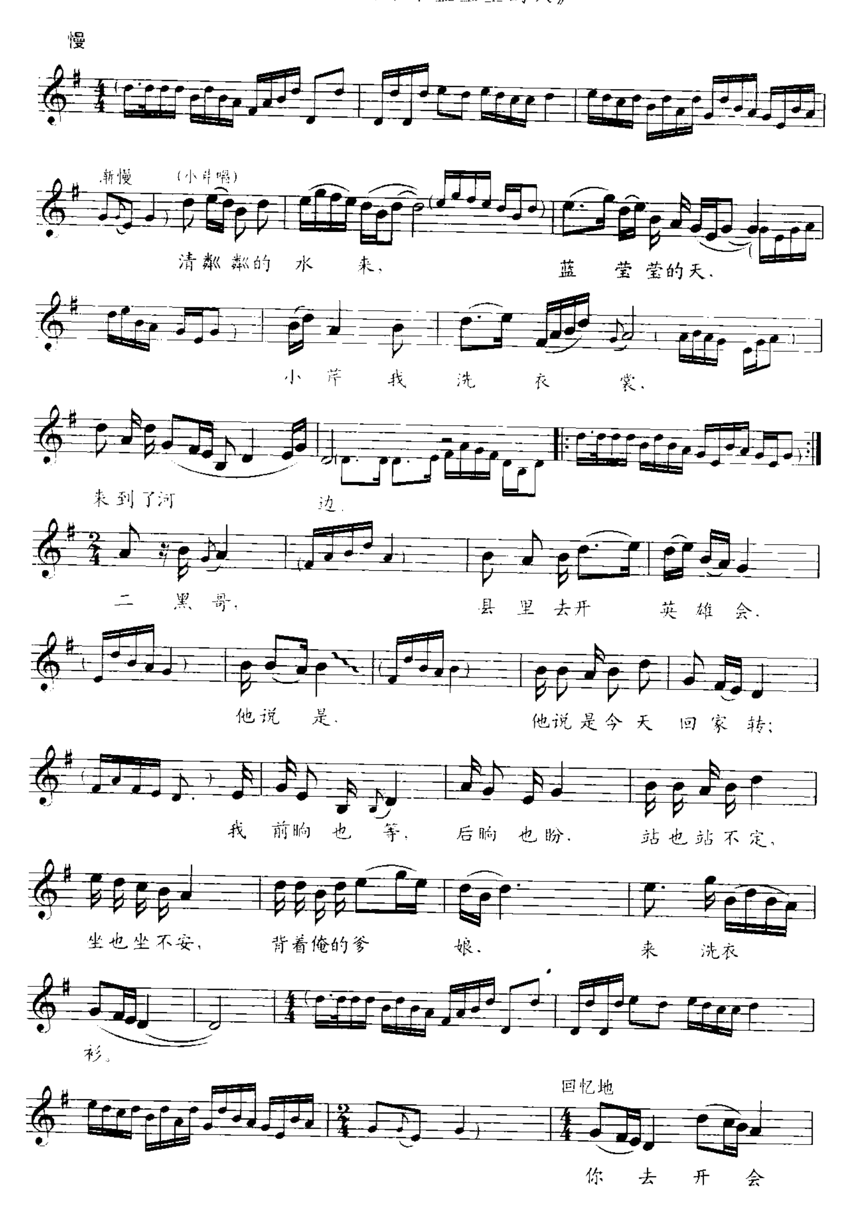


图 01—19：马可与其夫人杨蔚在解放区时的合影（马海星同志提供）
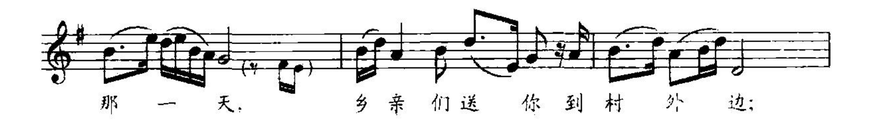


图 01—20：歌剧《小二黑结婚》剧照

1953 年 1 月，由中央戏剧学院歌剧系在北京首演了歌剧《小二黑结婚》（田川等根据赵树理的同名小说编剧，马可、乔谷等作曲）。这是一部以山西民歌和梆子的音调为素材，侧重吸收中国传统戏曲有关音乐戏剧化经验的代表性歌剧作品。马可在延安时期对中国传统戏曲（主要是西北的“秦腔”和“眉户”）就有比较深入的了解和掌握，又有以“眉户”为基础的秧歌剧《夫妻识字》创作经验和参与歌剧《白毛女》创作的体会。中华人民共和国成立后，他继续对中国戏曲艺术的经验作了大量的理论研究和艺术实践，如他曾参与了评剧《志愿军未婚妻》的唱腔设计等。因此，以他为首所创作的歌剧《小二黑结婚》，可以说是中国歌剧创作发展中有意识借鉴中国戏曲艺术经验、取得成功的第一部作品。特别其中对主要人物小芹的音乐刻画，他大胆运用“板腔体戏曲”的板式变化，写了大段唱腔《清粼粼的水来蓝莹莹的天》等，既栩栩如生地塑造了这个年轻朴实爽朗的农村姑娘形象，又细致入微地表现了她充满爱情的内心世界。对歌剧其他人物的形象刻画也体现出不同于过去歌剧的新风格。值得提出的此类作品还有 1956 年张锐作曲的歌剧《红霞》等。

谱 01—09：马可《清粼粼的水来蓝莹莹的天》





乐 01—19：马可，歌剧《小二黑结婚》选段："清粼粼的水来蓝莹莹的天"（女声独唱与民乐队）

当时，中国歌剧新作在吸取西方格局创作经验创作方面也做了既大胆又审慎的努力，代表性的作品主要是陈紫和罗宗贤的歌剧。

陈紫（1919—1999），抗战前夕即在北京参加"一二·九爱国学生运动"，并加入"民族解放先锋队"。1938 年奔赴延安"抗日军政大学"，1939 年转入延安"鲁艺"音乐系，随冼星海、吕骥学习。毕业后留在"鲁艺文工团"一直到 1949 年全国解放。后来，长期在中央实验歌剧团从事音乐创作工作。



图 01—21：陈紫

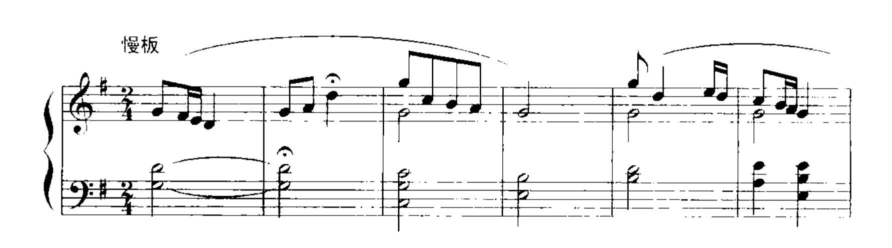
1954 年，由中央实验歌剧院在北京首演的歌剧《刘胡兰》（两幕，于村、海啸等编剧、陈紫、茅沅等作曲）是陈紫等人基本遵循歌剧《白毛女》的道路，广泛吸取传统民间音乐基础上创作的。故事情节和某些唱腔仍承袭 1948 年的同名歌剧，但 1954 年的新作显然在艺术上（主要人物的音乐刻画和合唱写作、乐队配器等）作了较大的丰富和改进。特别是刘胡兰的唱腔《一道道山来一道道水》和
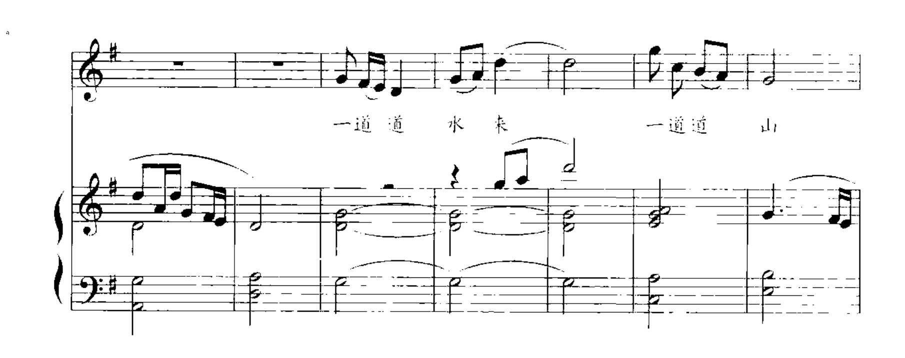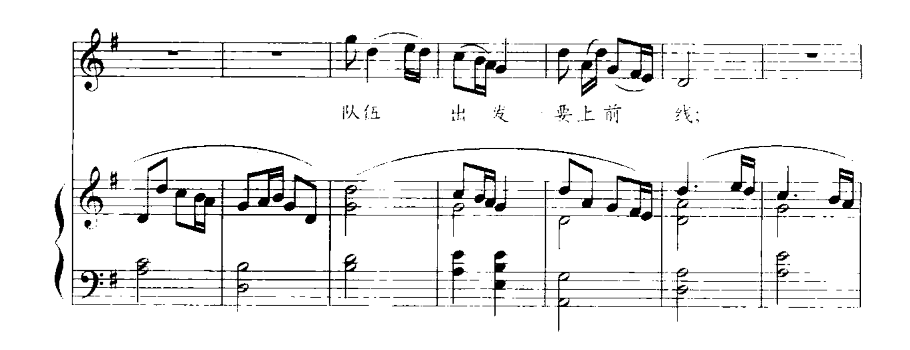


图 01—22：歌剧《刘胡兰》剧照

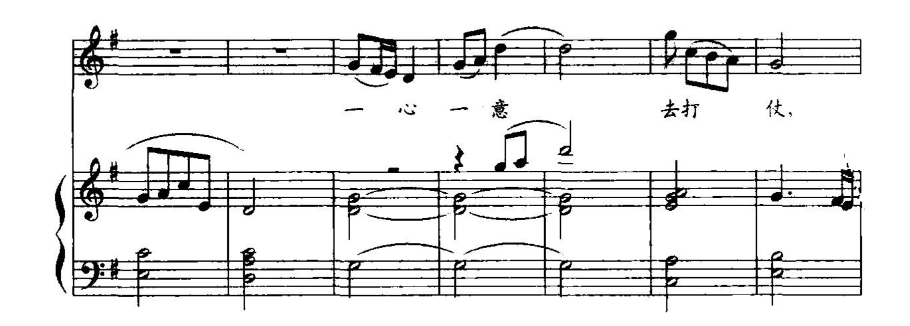
沿用以前的唱段《数九那个寒天下大雪》，不仅成功地表现这位女英雄早年所蕴藏的亲切可爱的形象，而且也成功地表现了她后来那种对敌斗争的英豪坚强的革命气质。

谱01—10：陈紫，歌剧《刘胡兰》选段："一道道山来一道道水"

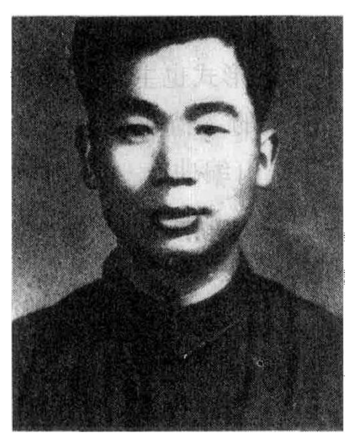








乐01—20：陈紫，歌剧《刘胡兰》选段：《一道道山来一道道水》（女声独唱与管弦乐队）


图01—23：罗宗贤

罗宗贤（1925—1968），他从1938年即在八路军从事文艺工作，全国解放后先后在西南军区文工团、总政文工团专职从事音乐创作。他的成名作品是1948年与人合作的歌剧《刘胡兰》，其中一些唱段（如“数九那个寒天下大雪”等）以其对这位女英雄如火的爱国热情和勇敢自豪的战斗意志的形象的成功刻画，给人们留下积极深刻的印象。到1954年陈紫等创作新版的同名歌剧中，这些唱段仍原样给予了保留。1955年他被选送至中央音乐学院“干部进修班”学习，系统掌握了作曲理论，并认真地探索了具有鲜明民族风格和新时代革命精神的艺术歌曲的创作，如《桂花开幸福来》和《岩口滴水》就是在这样的条件下产生的。这两首作品曾一度为当时高等音乐院校声乐专业广泛采用为教材的新曲目。60年代后，罗宗贤的音乐创作进一步向一些新的领域开拓，特别是他与葛炎合作为大型音乐艺术片《阿诗玛》所写的音乐，给人极大的鼓舞。可惜，这

是他英年早逝前所留下的最后一部作品。

1955年，由中央实验歌剧院在北京首演的歌剧《草原之歌》（六幕，任萍编剧，罗宗贤等作曲）是当时有意识尽量运用音乐而减少话剧因素的一部作品。作曲家根据故事情节的要求，大量吸取藏族民间音乐的素材，对剧中人物的形象刻画也有意识采用西方“主导主题”的创作经验，从而大大增强了歌剧音乐的份量。因此，该歌剧曾被看作为当时中国歌剧创作贯彻“洋为中用”原则的一个典型。

在中华人民共和国初期，曾经有一部由欧阳予倩担任编剧、章彦等人作曲的芭蕾舞剧《和平鸽》上演，最后之所以没有取得预期的社会影响，主要是因为我们缺乏这方面的经验。当时，一般都是编演一些带简单情节的歌舞，其舞蹈的形式也主要是吸取中国各族民间歌舞的素材加以编配。如汉族的《荷花舞》、《红绸舞》，少数民族的《瑶族长鼓舞》（刘铁山编曲）、《阿细跳月》、《花儿与少年》（吕冰编曲）、朝鲜族的《扇舞》和《长鼓独舞》等。

总之，中华人民共和国初期的舞台艺术还是比较活跃的，尤其是歌剧的创作，显示了一派生机的好景象。当然，对究竟应该如何发展中国的歌剧艺术，大家的认识还不一致。所以，中国音协和中国剧协等在领导部门的支持下，1956年春天在北京召开了规模盛大、气氛活跃的“新歌剧问题座谈会”，这也成为当时文艺界最先体现“百花齐放、百家争鸣”方针的学术讨论。

第七章　音乐批评与音乐理论研究的初期建设

第一节　研究机构及其工作

在1949年以前，中国的音乐理论研究工作长期处于相当滞后的状况，有志于音乐理论研究工作的只有少数人，如王光祈、杨荫浏等，而且基本上是属于本职工作以外的个人行为。绝大多数的音乐刊物都是属于私营的“同人刊物”；几乎所有的唱片公司都是外商为了营利而设立的；专营音乐书谱印刷也只有几家小的私营企业，如钱君匋的“万叶书店”和王允功的“上海音乐公司”等。这些状况当然极其不利于音乐理论研究工作的普及和发展。中华人民共和国成立初期的六、七年间，根据当时的客观条件，国家主要做了如下一些工作：

1．在1950年新建的中央音乐学院内附设了一个专事音乐研究工作的“研究部”，由著名理论家缪天瑞任主任、李元庆、杨荫浏任副主任。当时，在那里的专职研究人员还有曹安和、高步云、黎章民等。1952年为了迎接即将到来的“学习苏联”的热潮，在该部内又设立了一个“编译组”，由原钢琴系副系主任朱世民教授兼任组长。直至1954年3月，才正式改建为“民族音乐研究所”，由李元庆任所长、杨荫浏任副所长，所址设立在北京，建制仍归属中央音乐学院。原该部的“编译组”则改属教务处。这时，民族音乐研究所内研究人员逐渐增多，主要增添了李纯一、何芸、许健、文彦、简其华、李佺民、李明辉、毛继增等，分属各“研究室”、“资

料室”、“陈列室”等职能部门。当时研究所的工作主要集中在有关民族音乐遗产的采集、整理、出版，以及对中国古代音乐史的研究（如对“姜白石乐谱的研究”、对“西安古乐”的研究和对“苏南吹打”的研究等）。比较有影响的学术成果有：《陕西鼓乐社与铜器社》（1954年，内部油印刊行）、《定县子位村管乐曲集》（1950年）、《苏南十番鼓曲》（原名《苏南吹打曲》）以及《阿炳曲集》、《河曲民间歌曲》、《湖南音乐普查报告》等。

2. 当时，为了尽量调动所外研究力量和照顾一些暂时没有正式工作单位的音乐界老人的生活，特聘了一些带薪的“通讯研究员”，如管平湖（著名古琴家）、王世襄（古文化学者、书法家）、黎锦晖（前辈作曲家）、柯政和（台湾籍老教师、音乐出版家）、盛家伦（前辈音乐学家、歌唱家）等。

3. 1956年，在文化部和中国音协的支持下，经“研究所”具体筹划，曾以著名古琴家查阜西为首的“北京古琴研究会”成员组成工作小组，到全国17个城市进行了有关古琴艺术的专访，出版了经过各地琴家认真“打谱”，并译成线谱和附“减字谱”的《古琴曲集》，以及编印出版了有关中国古代音乐和古琴方面的文字参考书籍。这些工作都为日后编辑出版我国大型重要出版物《琴曲集成》和推动全国开展对中国古代音乐和古琴音乐的研究，奠定了坚实的基础。

第二节　音乐报刊和音像出版事业的发展

音乐报刊是音乐工作者思想交流、信息沟通的重要舆论阵地。因此，中国音乐家协会建立后对此一直比较重视。在短短六七年间，先后编辑发行的音乐刊物有：《人民音乐》（月刊，1950年创刊）、《歌曲》（月刊，1951年创刊）、《音乐译文》（不定期，

1954年创刊)、《音乐创作》(双月刊，1955年创刊)等。在各地方由各地音协分会或文化局出版的，反映各地音乐动态和歌曲创作的综合性刊物（大多为32开本的小型刊物）中以陕西的《群众音乐》、沈阳的《音乐生活》的影响较大。上述音乐刊物为当时新的音乐作品的发表，对活跃音乐界的思想交流和音乐创作与表演的理论批评、学术讨论，对开辟国外音乐理论研究成果的介绍和各种全国性或地方性音乐活动的信息交流，都提供了必要的宝贵园地。

乐谱和音乐书籍的出版，在建国初期主要依靠上海钱君匋创办的“万叶书店”、王允功创办的“上海音乐公司”和“教育书店”3家私营书店印制。1953年，这3家合并为公私合营的“新音乐出版社”。1954年才在北京正式成立了当时国内唯一具有一定专业水平的“音乐出版社”，最初也归中国音乐家协会领导。1978年该社才改名为“人民音乐出版社”，直属国家出版局领导。关于音响的出版，最初由上海建立的“人民唱片厂”录制发行，不过，其录制的唱片是音质较差的78转的粗纹唱片，尽管如此，还是保存了一些全国解放前后群众中比较有影响的音乐作品的音响。

总之，由于种种历史和现实的原因，中国的音乐书谱、音像制品的出版尽管比解放前有显著的进步，但还是无法满足整个音乐事业发展的客观需要，并远远落后于时代的要求。特别对一些大型器乐创作、歌剧舞剧等乐谱和音像的出版。值得提出的是，在这条战线也汇集了一支值得尊敬的、老中青相结合的音乐编辑和音乐出版家。如老一辈的出版家和编辑有：赵沨（音乐出版社兼职社长）、孙慎（音乐出版社兼职总编辑）、钱君匋（中国音乐出版业的著名前辈、万叶书店的创办人、音乐出版社顾问）、潘奇、联抗、章枚、徐曙（中国唱片总公司副总经理）、屠咸若（上海文艺出版社音乐舞蹈编辑室主任）、黎章民（音乐编译家、

《音乐译文》主编）等。

第三节 专业音乐理论人才的培养

在1953年以前，专业音乐理论人才的培养问题似乎一时还没有正式提上日程，只是在音乐院校开设了中外音乐历史的共同课，由缪天瑞、杨荫浏、张洪岛、沈知白等兼任教学，直至1953年后才逐步考虑应该提拔一些可以作为任教这些共同课的接班人，如蓝玉菘、夏野、黄翔鹏、于会泳、韩鸣达等。随着"学习苏联"方针的贯彻，有关领导部门将这方面的工作纳入计划，其主要措施有：适当聘请外国专家来华办班讲学；培养有关外国音乐史论的教师；正式建立培养专业音乐学人才的教学机构等。

1. 1955年文化部正式邀请民主德国著名音乐史家哈利·哥德施密特教授在武汉中南音专举办了新中国成立后第一次全国性的"德国音乐史讲习班"，听课的对象均是全国各主要音乐院校及师范院校音乐系的专业教师；

2. 1956年在中央音乐学院率先创立了专门培养音乐理论人才的专业机构——"音乐学系"，由音乐史家张洪岛教授为主的教学集体为这一初创的事业作了种种奠基性的努力，并于1957正式公开招生；

3. 1957年先后聘请了苏联音乐史家康津斯基副博士和别吉章诺夫教授系统地讲授了"西欧音乐史"和"俄罗斯音乐史"，其听课的专家班学员主要是中央音乐学院音乐学系的师生和各音乐院校的有关教师。

上述活动为培养我国首批专业从事音乐学教学工作的师资奠定了最初的基础。

第四节　音乐社团的建立和发展

在中华人民共和国成立前夕，考虑到要将过去国统区和解放区两条战线的音乐工作者团结起来共同为建设社会主义音乐文化，就需要组成类似过去统一战线那样的文艺团体来从中进行协调沟通。因此，在1949年7月中国“文联”成立的同时，分别成立了各专业的全国性群众组织，其中之一就是“中国音乐家协会”（初名“中华音乐工作者协会”，1953年后才改现名，简称“中国音协”）。这是50年代至60年代期间，中国音乐界最有影响的、直属全国“文联”领导的、半官方的人民团体。中国音协的主席为著名音乐活动家、作曲家、理论家吕骥。



图01—24：吕骥

从50年代至“文革”爆发前，中国音协的主要活动是：

1. 通过对各地音协分会的领导，协助和督促各地方文联推进中央文艺方针及重要措施的贯彻和落实；

2. 通过创办和领导各种全国性的音乐刊物发挥其思想指导、音乐评论、信息沟通，以及推出各种代表性音乐新作，与全国音乐工作者直接对话；

3. 推动文化部、中国文联等领导部门共同组织一些带有示范性的全国性音乐会演、理论研讨活动等；

4. 推动有关部门共同组织一系列全国性的创作评奖（当时主要还只局限于各种声乐体裁）；

5. 协助文化部、对外文化委员会等部门开展有关的中外音乐文化交流的各项活动等。

因此，它是当时唯一能发挥上下沟通、横向联系的权威性音乐人民团体，它曾经对中国社会主义音乐文化的建设和发展作了许多有益的工作。但是，它也不可避免地在贯彻领导方针中为整个政治生活的“左”的冲击起着推波助澜的作用。

除此之外，当时在古琴界还成立了一些“琴会”等群众组织，这与历史上琴人均喜好结成琴社、琴会的传统有关。最先是“北京古琴研究会”，接着在上海、南京等地也成立了相应的琴社。其他一些与广大群众音乐生活关联密切的音乐品种，如“江南丝竹”、“广东音乐”、“福建南音”、口琴、手风琴等，当时也自发产生了一些业余社团，开展了一些活动。

第五节　音乐批评与音乐理论研究

当时中国音协领导下的音乐期刊的基本编辑方针是为了促进音乐创作的提高和发展，以及满足群众对音乐的审美要求和促进音乐界的相互交流。几年来的工作实践，应该说基本上还是努力朝着这些目标一步步前进的。因此，在当时音乐界的思想还比较活跃的情况下，其期刊如实地反映了整个音乐发展的基本面貌。

但是，受社会上政治运动（特别是“文艺思想改造”）逐步加大的影响，对当时的音乐批评工作也带来了一些消极影响。比较突出的有：对一些抒情歌曲创作的批评及讨论（如对《解放区

的天是明朗的天》、《你是灯塔》、《拂晓的灯光》、《九九艳阳天》等歌曲的批评)[1]；对汪立三等人对“冼星海器乐创作的批评”的讨论及批判[2]；对贺绿汀一个“发言”的集中“讨论”(实质上是批判)等[3]。对这些问题尽管曾引起有关领导的关心和积极引导，但是，由于它们实际上是当时整个政治生活和社会思潮的具体反映，所以真正从思想上根源上对此进行深入的探讨直到“文革”后才正式提上日程。

与此同时，通过有组织的举办各种全国性和地方性的“民间音乐会演”，各有关省市文化行政部门曾配合指派了一些当地的音乐工作者进行了专门的民间音乐（包括戏曲、说唱、歌舞的）调查访问、记谱等史料的整理，并编订成册给以油印或铅印，内部发行。加上将过去在解放区所进行的一些民族民间音乐的初步调查研究，其中包括对北京智化寺佛教音乐、山西五台山佛教音乐、四川峨嵋山佛教音乐，以及“道教”、“宣卷”、“洞经”等宗教音乐，先后出版了一批有关中国各种民间音乐的曲集。如《河北民间歌曲选》(1951 年)、《陕甘宁老根据地民歌选》(1953 年)、《苏北民间歌曲集》(1953 年)、《东北民间歌曲选》(1955

---

[1] 是指对《解放区的天是明朗的天》、《你是灯塔》等作品仅进行了批评、没有展开讨论，对《拂晓的灯光》和《九九艳阳天》由批评转为不同意见的讨论

[2] 是指对汪立三等人所写的关于冼星海管弦乐作品评价的批评文章（发表在《人民音乐》1957 年第四期）所展开的讨论（先后发表在《人民音乐》1957 年的韩中杰、姚牧等人的文章及汪立三等人的《对一些问题的澄清与答复》)、但后来随着“反右”斗争的展开，实际上转为公开的批判（参见《人民音乐》1957 年第八、九期连载的王云阶《驳‘论星海同志一些交响乐作品的评价问题’》等

[3] 是指对贺绿汀关于当时音乐界执行党的文艺政策提出批评后展开的“讨论”，实质是对他的集中批评（后事实上又转为“批判”）；此事到 80 年代后，不少同志均称之为“吕贺之争”、事实上在当时这场“讨论”中，贺绿汀一直没再公开表态，吕骥也从未公开撰文参与这一“讨论”；后来，在有关领导参与中国音协党组扩大会议对此事进行严肃批评后，吕骥以总结检讨音协工作的文章中就此作了自我批评（参阅发表于《人民音乐》1956 年第九期的《关于音乐理论批评工作中的几个问题》，以及居其宏《新中国音乐史》第 34—39 页）。

年)、《山西民间歌曲选集》(1957年)、《陕北榆林小曲》(1957年)、《秦腔音乐》(1952年)、《山西梆子音乐》(1952年)、《沪剧音乐》(1955年)、《昆曲吹打曲牌》(1956年)、《福建高甲戏音乐》(1957年)、《华东戏曲剧种介绍》(五集,1955年)、《江苏南部民间戏曲说唱音乐集》(1955年)、《单弦牌子曲》(1956年)、《山东大鼓》(1957年)、《山东民间乐曲集》(1955年)、《潮州乐曲选》(1953年)、《河南大调曲子集》(1957年)、《寺院音乐》(山西亚欣等整理,1955年)等。

特别是1950年代初,中央音乐学院派出了作曲家万桐书到新疆,与新疆著名民间乐师一起对新疆古老传统音乐《木卡姆》进行了收集、记谱、整理,并于1960年正式出版了《十二木卡姆》的全部乐谱。由此可见,在中华人民共和国建立初期,音乐界的理论研究工作比较偏重于对有着悠久历史的中国传统音乐遗产的抢救,特别是着重对大量留存在无数民间艺人头脑中的各类民间音乐的记忆进行现场记录,当时主要是以记谱的方式,由于当时物质条件的限制,还无法大量采用实地录音的方式。

复习思考题

1. 新中国成立后在音乐事业的建设上有哪些值得重视的新特点?
2. 概述新中国初期在声乐创作发展上的主要特征。
3. 概述新中国初期在器乐创作发展上的主要特征。
4. 简述新中国初期在歌剧创作上的新特点。

第二编　社会主义建设和社会主义改造开始后中国音乐的发展（1957—1966）

从1957年夏至1966年夏，中国人民的政治生活及经济生活受到两方面的巨大影响，一方面是在“抗美援朝”取得最后胜利、“第一个五年计划”胜利完成和对国内资产阶级和平改造顺利结束的形势下，全国人民的政治热情很高，社会主义建设开始呈现迅速发展、不断上升的趋势；另一方面，面对国际间日益加深的复杂斗争政治形势，出现了“左”的思潮冲击和与之抵制的路线斗争问题，即当时所谓“冒进与反冒进”的斗争，并且不断加剧。

1957年全国性的“反右”斗争以及后来在一些高等院校及科研机构所进行的“拔白旗”①，作为对当时绝大多数人民群众讲都始料不及的这两次运动给许多干部和知识分子所造成的影响之大却难以估计。接着1958年出现了所谓“大跃进”的全面浮夸风，并引发了1959年针对全党的“反右倾”，这些都是1957年“反右”斗争后极左思潮的继续。这些连续不断的“左”的冲击，引起党内外许多干部群众的思考和疑虑，形成了一股愈益加强的抵制“左”的斗争力量。其中最明显的反映就是1960年对“大跃进”的全面性政策调整和对“反右倾”的全面甄别，并相应对一

① “反右倾”是指在1959年“庐山会议”错误批判彭德怀后，曾在全党掀起的一次在党内批判“右倾”分子的运动。与此同时，以康生为主义掀起了一场针对批判所谓“只专不红”的、针对党外高级知识分子的所谓“拔白旗”运动。这两次错误的批判运动，到1961年才得到一定的纠正。

系列新的工作“条例”的制定①。但是，在政策调整使国家的经济、政治、文化状况刚刚取得一定成效之后，从1962年至1964年以后又被一股股更大的“左”的冲击所破坏②，直至引来了一场“史无前例”的所谓“文化大革命”，其实质是政治、经济、文化的全面混乱和倒退。

历来“左”的思潮的泛滥都被认为是深刻错综复杂的国内外矛盾所致，而且它常常以一种“更革命”的面貌出现。因而，一些缺乏政治经验、单纯幼稚的年轻人最容易受其影响，而受到冲击的对象往往都是一些所谓“没有改造好”的“资产阶级知识分子”，其中包括一些曾经革命的、敢于直言批评的党内外负责干部。当时这场主要指向政治、文化、教育领域的斗争，文艺界成为首当其冲的重灾区。但是，在这些年代，尽管这些“左”的冲击还没有达到动摇全局的程度，但各项工作（包括音乐文化的建设）总是处于“不停左右摇摆”的曲折过程中前进。

第一章 音乐事业的进一步发展

从1957年的“反右”斗争直到1966年的“文革”爆发，中国的社会主义建设一直处于这种“左”的冲击和“纠左”的抵制

① 这里是指从1960年秋开始，以刘少奇、周恩来等一批党中央的领导针对从“大跃进”以来一系列“左”的冲击所作的“纠左”措施，具体是：对全国经济发展的“调整、巩固、充实、提高”的“八字方针”，以及与之相应而制定的“农业六十条”等，以及有关文教工作的“高教六十条”、“文艺八条”等。从1962年党中央召开“七千人大会”、毛泽东在大会上向全党作了公开的自我批评，可以说是当时在党内领导阶层“左”与“纠左”斗争达到了高潮。这些“纠左”的努力曾经使全国各条战线的工作均出现了明显积极的后果。

② 这是指在1962年秋党的“八届十中全会”后，又出现了所谓“防修反修”的、“和平演变”的、新一轮更大的“左”的冲击。其鲜明的标志是：“对小说《刘志丹》的批判”以及由文艺工作的“两个批示”所引起的冲击。

之中。在这9年间，中国的社会主义发展真是“成绩很大、问题不少”，既积累了丰富的经验，又取得了深刻的教训。

为了适应新的发展形势，有关文化行政领导感到应该加强中国音乐家协会（包括各地的分会）来配合政府组织各种大型音乐活动，协调各音乐院校、表演团体的发展，促进音乐界的团结，加强新创作的交流和开展理论批评等工作。为此，调整了吕骥对中央音乐学院的兼职，以便其集中精力于中国音协的领导工作；同时也充实了中国音协驻会领导班子的力量（如孙慎、王元方、潘奇、吉联抗等），加强了对音协直接领导的各个音乐刊物（如《人民音乐》、《歌曲》、《音乐创作》、《音乐研究》等）的建设发展。各专业院校和团体也作了适当的调整和充实，如将赵沨（原文化部党组成员兼办公厅主任、中国音协秘书长）调任中央音乐学院第一副院长，主持实际领导工作等等。

第一节　音乐教育事业的发展

1957年的“反右”和1958年的“大跃进”促使我国音乐教育事业的发展出现了以下几个方面的新情况：

1. 中小学普通音乐教育的正常课堂秩序经常被打乱，对“美育”等“小三科”（即“音、体、美”）学习开始不重视。这个问题直到“文革”结束之后才基本获得解决；

2. 对一部分师范和专业院校的建设上，一度曾发生不顾客观条件地“发展过快、升级随便”的现象，同时各校随便停课进行“大炼钢铁”、“大办校办工厂”等群众运动，也在一定程度上严重打乱了正常的教育秩序；

3. 在一些高等音乐院校中，由于“中苏分歧”的不断加深，引发了大批苏联专家的撤退。这倒迫使有关领导部门决定大力探索“自主化”的文教工作建设。在这个过程中，一批从50年代

初先后派出苏联及东欧进修的年轻人才（如吴祖强、杜鸣心、郭淑珍、黄晓同、于润洋、郑小瑛、刘诗昆、殷承宗、赵宋光、黄晓和等），一些解放后陆续从欧美回国的音乐家（如马革顺、蒋英、李嘉禄、温可铮、李季芳等），以及大批在国内成长的中青年骨干（如桑桐、陈铭志、王震亚、苏夏、杨儒怀、朱起芸、施咏康、黄虎威、饶余燕、韩里、王连三、隋克强、王治隆、洪达琳、胡伯亮、朱雅芬、李昌荪、周广仁、李名强、陈比刚、郭乃安、王品素、谭冰若、夏野、胡登跳、张世祥、李佺民、冯文慈、段平泰、黎英海、王澍、汪毓和、秦咏诚等），均积极热情地走上祖国社会主义音乐教育建设的第一线，并先后取得了令人欣喜的成绩。

但是，由于1957年“反右”斗争和随后对少数具有真才实学的党外专家（如钱仁康、沈湘等）进行了所谓“拔白旗”批判，同时还不适当地开展了对学习西方经验（当时被视作“资产阶级”意识形态的表现）的思想批判等，这不仅挫伤了一些知识分子的政治积极性，而且还在学术上形成了一种“浮夸和自以为是”的歪风。这些问题到60年代初才通过贯彻“高教60条”、“文艺8条”的方针逐步得以缓解。特别是60年代自上而下制订新的“高等及中等专业音乐院校教学方案”和教学大纲，发动并具体部署我国自己的专家、教师编写各门基础性课程的“自编教材”等工作，取得了可喜的成绩（详见本编“第五节”）。

4. 在院校的建制上，将原中央音乐学院华东分院改建为上海音乐学院、将各大区的“音专”和“艺专”先后提升为“音乐学院”和“艺术学院”，此外又增设了两所新的高等音乐院校，即“天津音乐学院”（1958年，院长缪天瑞）和“中国音乐学院”（1964年，院长安波、马可）。这使中国专业音乐教育的建设呈现出史无前例的、齐头并进的强劲势头。

如果这样的调整工作能够坚持下去，全国的音乐教育形势

发展可能会呈现可喜的新兴局面。可是，从1964年后，随着有关文艺工作的“两个批示”精神的贯彻，一股股更大的“左”的冲击又打破了这个刚刚取得稳定的局面，直至“文革”的到来。

第二节 音乐表演事业的发展

1958年后在音乐表演事业的建设方面，也出现了一定的扩大建制的状况。如1962年在原来“中央乐团”、“中央歌舞团”的基础上又先后创建了“中央民族乐团”（团长李焕之、唐荣枚等）和“东方歌舞团”（团长赵起扬、戴碧湘等）；1964年在原来“中央实验歌剧院”（院长周巍峙）的基础上、按“先分后合”的方针，分建了“中央歌剧舞剧院”（由中央音乐学院副院长赵沨兼任）与“中国实验歌剧舞剧院”（由中国音乐学院副院长马可兼任）。另外，在1956年之后，在上海分别创建了“上海交响乐团”、“上海电影乐团”、“上海合唱团”、“上海歌剧院”、以及“上海民族乐团”等，60年代在北京正式成立了综合性的“中央广播文艺工作团”（即后来的“中央广播艺术团”的前身，内分设“民族管弦乐团”、“合唱团”、“管弦乐团”等5个团），在原来“新影乐团”的基础上又扩建为“北京电影乐团”，在部队文艺系统增设了“总政歌剧团”、“空政歌剧团”、“海政歌剧团”等。至于地方表演团体的体制改变的情况更加突出，但后来大多又根据需要调整了过来。

在上述这些音乐表演团体中，又（参见第一编第一章有关部分）逐步涌现出一批从国外进修回国任职的或新培养成才的优秀表演艺术家，如：

指挥家有：李德伦、严良堃、秋里、郑小瑛、曹鹏、秦鹏章、彭修文等；

声乐家有：苏凤娟、施鸿鄂、马玉涛、马国光、张越男、才旦卓玛、刘秉义、罗天蝉、王玉珍、吴雁泽、邓玉华等；

器乐演奏家有：顾圣婴、刘诗昆、殷承宗、石叔诚、盛中国、郑石生、刘明源、王惠然、刘德海、张燕、闵惠芬、王国潼等；

随团作曲家有：朱践耳、罗忠镕、彦克、唐诃、生茂、吕远、吴应矩等。

这些新的艺术家群体在群众音乐生活中发挥了愈益明显的主干作用。



图 02—01：李德伦



图 02—02：严良堃



图 02—03：黄贻钧



图 02—04：郑小瑛

在演出方面，这阶段除了仍不时举办一些全国性的文艺会演外，地区性的音乐会演（如“上海之春”、“哈尔滨之夏”、“羊城花会”等）成为这阶段各地定期推出本地区新人新作的主要场所，并很快产生了一定的全国性影响。如在1963年的“上海之春”举办了首次有关二胡及小提琴的全国性独奏比赛，其获奖者（如闵惠芬、蒋巽风、郑石生、刘育熙、阎泰山等）后来均是我国二胡、小提琴界公认的优秀演奏家。此外，为了庆祝1959年“建国10周年大庆”，曾举办了一次规模和影响很大的“国庆献礼演出”，实际上成为继1956年“第一届全国音乐周”之后的又一次大规模的音乐文艺会演；1964年还在北京举办了一次规模空前的、大型音乐舞蹈史诗《东方红》的演出，也给人留下了非常深刻的印象。

第三节　中外音乐文化交流

在50年代中期至60年代初期，中外音乐文化交流形成了空前的高潮。许多苏联和东欧第一流的表演团体（如莫斯科国立音乐剧院、苏联国家交响乐团、苏联列宁格勒交响乐团、捷克布拉格交响乐团、东德德累斯顿交响乐团、苏联红旗歌舞团、罗马尼亚军队文工团、波兰玛索夫舍歌舞团等）先后来华访问演出。许多世界级的苏联及东欧等国家的著名表演艺术家（如苏联小提琴大师奥依斯特拉赫和柯冈、苏联钢琴大师杨波尔斯基和里赫特尔、波兰钢琴大师斯捷潘斯卡、苏联男低音歌唱家葛美利亚、女中音歌唱家达维多娃、女高音歌唱家阿列尼琴科等）和许多著名作曲家和音乐学家（如苏联的作曲家、音乐教育家卡巴列夫斯基，苏联作曲家查哈罗夫以及穆拉杰里，东德音乐史家哈利·哥德施密特，波兰音乐美学家索菲亚·丽莎，匈牙利音乐美学家萨波奇，日本音乐史家田边尚雄等），先后专程访华进行访问、讲

学等学术活动。

与此同时，中国实验歌剧院、各种临时组成的“中国音乐家代表团”等也先后赴国外访问演出。尤其是我国青年音乐家（如刘诗昆、殷承宗、顾圣婴、李名强、郭淑珍、施鸿鄂等）积极参与各种国际音乐大赛，频频获得优异成绩。

但是，从1959年后中苏之间出现明显的政治分歧后，中国与以苏联为首的“社会主义阵营”的经济、文化的关系逐渐处于冷却状态。只是部分学科留学生的交流仍还维持，中国与东欧国家、越南等国之间还维持派出少量“专家”以协助对方的文化、音乐的建设（如安波曾作为我国派驻越南的音乐总顾问，陈比刚和陈慧甦曾作为“专家”身份派往阿尔巴尼亚进行教学等）。

第二章　传统音乐的进一步发展

第一节　对民族民间音乐的继承

这阶段关于传统民族音乐文化的继承工作有了进一步发展，主要体现在：

1. 在中央有关部门（民族事务委员会、文化部、社会科学院等）的直接领导下，对全国各少数民族地区派出了16个专门工作组，进行了为期1—3年的政治、历史、经济、文化全面调查。当时以中央音乐学院及其附属的民族音乐研究所、中央民族歌舞团、中央乐团等单位，均抽调了一批音乐研究人员、教师、艺术家等，直接参与这一规模空前宏大的科学考察田野工作①。他们深入各少数民族地区，收集了大量第一手资料，编写出版了大量调查资料和各种有关少数民族音乐的民歌集等。这项工作实际上也为80年代作为国家重点项目《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》和中国民族民间音乐“五大集成”的编定出版打下了基础；

2. 在上个阶段由著名古琴家查阜西为首的全国古琴音乐调查的基础上，另行组织力量编印出版了大型丛书《琴学曲成》（第一辑，1963年，后来由于“文革”的冲击，此项工作到80年代才得以继续），编订出版了《存见古琴曲谱辑览》（1958年）；

---

① 仅从中央音乐学院就派出了教师陈宗群、金文达、郑小瑛、黄继堃、方暨申、钟子林、何乾三、陈梅等分赴海南黎族、福建畲族、贵州侗族、湖南土家族、康巴藏族、延边朝鲜族等地区进行上述考察调查的工作。

《古琴曲集》(1962年);《存见古琴指法谱字辑览》(1958年)等琴学著述;

3. 1958年冬，在中国音协的直接关怀下，中央音乐学院、上海音乐学院、中央音乐学院音乐研究所等单位积极展开了有关中国古代音乐史和中国近现代音乐史的教材建设工作。初步的成果有：杨荫浏的《中国古代音乐史稿·上中册》的初稿(从远古至宋代)、李纯一的《中国古代音乐史稿》"第一分册"(1958年由音乐出版社正式出版)以及"中国近现代音乐史编写组"(由李佺民、汪毓和负责)的《中国近现代音乐史纲要》(共5编及与之配合的《中国近现代音乐史参考资料》20多册，均为油印本)，并迅速在这基础上推进了各音乐院校对中国音乐历史教学的创设。此后，中央音乐学院音乐研究所还组织各音乐院校的教师为在音乐院校创设"中国民族音乐理论"的课程建设集体编订了《民族音乐概论》及其有关的参考曲集。此外，廖辅叔的《中国古代音乐史纲》和汪毓和的《中国现代音乐史纲》于1964年由音乐出版社正式出版(后者为"内部发行");以及由张洪岛、陈宗群、汪毓和、于润洋等集体编写的《外国音乐史》和金文达编写的《中国古代音乐名作》均以"中央音乐学院试用教材"名义内部铅印。这些工作对在高等音乐院校进行全面、系统的"自主化"教学改革奠定了开拓性的基础。

第二节　对传统艺术的进一步改革

(一) 戏曲音乐的改革

总结建国初期的有关经验，各有关方面继续大力推进"戏曲改革"的组织工作和创编演出工作。特别是文化部在全面总结上

阶段“戏改”工作经验基础上及时提出了“三并举”[1]的重要方针后，对于一些大中型剧种的改革工作有了明显的推进，先后涌现了一批受到广泛欢迎的新剧目。如京剧《穆桂英挂帅》、《白毛女》、《黛诺》、《海瑞罢官》，昆曲《十五贯》、《李慧娘》，豫剧《朝阳沟》，莆仙戏《团圆之后》，粤剧《关汉卿》，越剧《红楼梦》，彩调戏《刘三姐》，沪剧《芦荡火种》等。这阶段在戏曲改革方面的突出成就集中体现在1964年北京隆重举办的“京剧现代戏观摩演出大会”[2]，它标志着近百年的“戏曲改良”和新中国以来的“戏曲改革”达到了空前的新高潮。一批优秀的现代题材的新剧目，如京剧《红灯记》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《芦荡火种》（即《沙家浜》的前身）、《节振国》、《六号门》、《黛诺》、《红嫂》等均得到了广大群众的欢迎。这些优秀的京剧现代戏后来成为“文革”时期许多所谓京剧“样板戏”的基础。在上述这些现代戏新剧目的创造中，进一步推进了对原有戏曲唱腔的改革创新和对传统戏曲器乐伴奏与现代管弦乐大胆交融（大多采取了由“中西合璧”的小乐队来代替原来的4—5人的“场面”）的试验。同时，对原有传统戏曲的表演程式和演唱等方面也相应作了一定的大胆突破和发展。

但是，“‘戏曲改革’工作”取得上述成就外，也存在一些值得总结的深刻教训，具体表现如下：

1. 从50年代开始的“戏改”工作实际上还是以少数“懂戏”的干部为主，以制定方针、“由上向下”贯彻执行的工作方

---

① “三并举”是50年代末文化部总结前阶段有关戏曲改革的经验后提出的新方针，即：“大力发展现代剧目、积极整理、改编、上演优秀的传统剧目、和提倡以历史唯物主义观点创造新的历史剧目，三者并举”的方针。

② 1964年6月5日至7月23日，在党中央、文汇报和北京市人民政府的直接关怀和帮助下，于北京隆重举办的“京剧现代戏观摩演出大会”共上演了35出各地选送的新编的京剧现代戏，其中包含了不少优秀剧目在“文革”中被定为“样板戏”

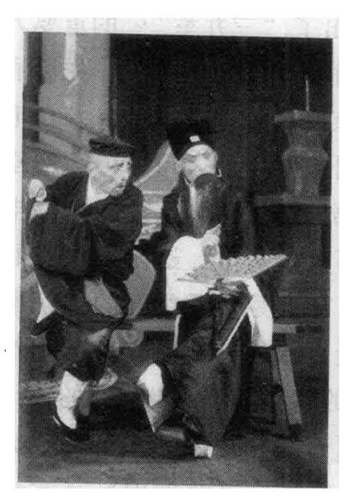


图 02—05：昆曲《十五贯》剧照（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》）



图 02—06：豫剧《朝阳沟》剧照（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》）



图 02—07：彩调戏《刘三姐》剧照（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》）



图 02—08：京剧《红灯记》剧照（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》）

式推开。因此，有些“戏改”干部常常以“领导”自居，不虚心向艺人学习，也不切实依靠艺人的积极参与，有时反而将他们看作“被改造”对象强制贯彻，工作作风粗暴；

2. 最初的“戏改”工作过分偏重于“剧目”的改革，即对旧剧目进行大规模的“清理”，对保有所谓“封建毒素”的剧目一律采取“禁演”，而缺乏细致、慎重、认真分析的态度，使不少艺人感到十分为难，甚至想不通；

3. 由于过分强调旧剧目的封建思想的批判，有些其实只是一些夹杂一般旧思想的民间传说“历史戏”，如《四郎探母》、《锁麟囊》等，在这些剧目中实际上保留颇有分量的传统技术经验或是某一流派在“戏曲改良”运动中所丰富的创新，以至忽略了对这些剧目中所凝炼的深厚艺术造诣的全面分析和继承；

4. 对某些特殊行当（如“小生”、“花旦”等）和特殊技巧（如花旦、刀马旦的“踩跻”）也被认为是旧时代封建意识的“残留物”而被禁，致使有些名角，如京剧名小生叶盛兰、名旦荀慧生、于连泉（即“筱翠花”）等的个人绝技也因此被废止。

类似情况不一一列举。在当时，不少“戏改”干部或领导当时似乎都认为这是必须坚持的“马克思列宁主义的原则立场”，但实际上是反历史主义的①。这些问题和教训应该说是十分深刻的，因为它在相当一段时间影响了许多优秀的著名演员对“戏改”的工作积极性，削弱了“戏改”工作应该取得的更大成绩。特别是在1960年后，某些人在江青的影响下，过分突出了“三并举”方针中的“发展现代戏”这一方面，而对另两方面的工作却制造了种种刁难，甚至对一些编剧者和参与表演的名演员、名剧作家进行政

---

① 上述“戏改”中的这些思想和情况，一度在音乐、绘画、舞蹈、甚至中医等领域也存在，但那些领域较快得到纠正，如对古琴、琵琶等古代音乐遗产及其传人，对国画中的山水、花鸟、工笔等遗产及其传人，对中医学的遗产及其传人，后来均较快得到承认、尊敬。

治性的打击。本来还是基本正确的“三并举”方针后来实际上发生了严重的歪曲。其造成的后果当中，有些铸成了难以扭转的巨大损失！特别是相当一批身怀绝技的名演员的故去。

类似情况在其他地方大戏（如“秦腔”、“晋剧”、“闽剧”等）的“戏改”工作中也存在，但没有像京剧那样突出、典型。至于对一些原来地方小戏类的剧种，由于它们本身历史短、表演程式和经验积累的底子并不深厚，因此在“戏改”工作中出现的矛盾和阻力不大。

（二）说唱音乐的改革

与此同时，有关方面积极鼓励曲艺界的著名艺术家通过大胆编唱“新书”，一步步探索对传统曲艺的改革，也取得了一系列值得注目的新成果。如：鼓书《飞夺泸定桥》、《正气歌》，苏州弹词《一定要把淮河治好》、《六十年代第一春》、《蝶恋花·答李淑一》、《新木兰辞》等新书的演唱。除此之外，一些曲艺或其他民间艺术逐步被戏曲化，从而使之得到了进一步发展，先后产生了新剧种：“吉剧”（以吉林的“二人转”为基础）、“龙江剧”（以黑龙江的“二人转”为基础）、“唐剧”（以唐山、乐亭的“皮影戏”为基础）、“唱剧”（以朝鲜族的说唱音乐“板嗦哩”为基础）、“陇剧”（以甘肃的“皮影戏”和陇东的“道情”为基础）、“黔剧”（贵州的说唱音乐“文琴”为基础）、“碗碗腔”（以关中的“皮影戏”为基础）和新曲种：“上海说唱”、“长沙大鼓”、“四川车灯”、“侗族琵琶弹唱”等。

第三节　民族乐器的改革

与有关工业制造部门及研究机关合作，切实进行中外乐器的制造和批量生产，特别对各种传统的中国民族乐器的研究和改革

试制是我国乐器改革的重点。开始于50年代初期的乐器改革组织工作到这个阶段已初见成效，并得到了进一步完善。其中特别对各种民族管弦乐器的研制和对中、低音色品种的试制（如中、低音阮、中、低音笙、中音管与唢呐等）均取得了较好的进展。各种少数民族乐器的改革（如芦笙、巴乌、吐良、葫芦丝、马头琴、冬不拉等）也得到了较快的发展，并在此基础上试创了“芦笙乐队”、“冬不拉乐队”等。这些对民族乐器的认真改革对进一步完善中国民族乐队的“立体化音色”起了很大的推动作用。至上个世纪60年代，中国的民族乐队不仅较好地改进了起始于30年代“大同乐会”那种以传统丝竹乐为基础的大型民族乐队编制，还先后通过中央广播民族乐团、中央民族乐团、上海民族乐团和济南军区前卫歌舞团等的努力，糅合传统“丝竹”和“吹打乐”于一体，形成了音色和力度更丰富、表现力更强的大型民族乐队编制，并通过不同风格新作的成功表演，赢得了群众和音乐界的欢迎。尽管开始所创编的民族乐队作品多数仍属于民歌或民间器乐的改编曲，但是，它们还是以其新的面貌和成就丰富了群众的文艺生活，而且对推动中国民乐合奏创作的继续发展产生了不可忽视的积极影响。

第三章　声乐创作的发展

第一节　群众歌曲与少儿歌曲创作

在“左”的影响下，有相当数量的声乐创作留下了明显的历史烙印而被相继淘汰。当然，也有些“左”的冲击是冠以“更革命”的面貌出现的（如“大跃进”、“三面红旗”、“人民公社”、“反帝反修”等），当时不少艺术家往往以善良的愿望去理解当时的社会生活和群众热情，以出色的艺术技巧将这些“如火如荼”的“美好愿望”溶入自己的创作构思和情感，从而使自己的创作体现人们对“理想世界”的激情，为群众所喜爱。在这个领域的创作中，有全国性影响的代表性作曲家除了瞿希贤外，还有李劫夫、寄明、刘炽、李群等。当然，他们个人的优秀创作决不仅仅局限在这一领域。

李劫夫（1913—1976），较早投身革命，1937年先后在“西北战地服务团”、“晋察冀边区”、“东北四野文工团”以及“东北鲁艺”等文艺部门工作。中华人民共和国建立后，先后担任“东北音专”校长、“沈阳音乐学院”院长等职。在音乐创作方面以声乐创作（群众歌曲、艺术歌曲、合唱等）成就最突出。他的声乐创作以深厚的民族功底、丰富生动的艺术个性以及朴实率真的音乐语言驰名乐坛。

寄明（1917—1997），女，她早年开始自学钢琴，1933年入上海国立音专，主攻钢琴与琵琶。抗战爆发后即到延安，曾长期在“鲁艺”音乐系学习、工作。中华人民共和国建立后曾任东北音专副校长，后调任上海电影制片厂，长期从事音乐创作工作。



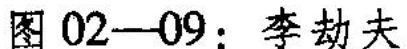


图 02—09：李劫夫



图 02—10：寄明

她为电影《英雄小八路》写的《我们是共产主义接班人》曾风行全国，1978 年该曲被正式定名为《中国少年先锋队队歌》。

当时受群众广泛欢迎的群众歌曲和少儿歌曲有：《我们走在大路上》（李劫夫词曲）、《全世界无产者联合起来》（光未然词，瞿希贤曲）、《高举革命大旗》（芦芒词，孟波曲）、《工人阶级硬骨头》（希杨词，瞿维曲）、《学习雷锋好榜样》（洪源词，生茂曲）、《南京路上好八连》（柴本尧词曲）等，以及《我们是共产主义接班人》（周郁辉词，寄明曲）、《听妈妈讲那过去的事情》（管桦词，瞿希贤曲）等。这些歌曲大多仍以进行曲或接近进行曲风格的群众歌曲形式来体现，有些作品还带简单的合唱（多数采取齐唱或独唱的领唱与男女二声部合唱的主副歌相结合的形式）。这些作品的音乐风格大多更突出其开朗、豪爽、坚定、富于感染力的气质，以表现中国人民在“帝、修、反”的压力面前英勇不屈的精神和决心。

乐 02—01：寄明，童声合唱《我们是共产主义接班人》

值得注意的是，该时期涌现出一批较好反映新时代部队生活和描绘部队战士形象的齐唱、独唱、表演唱歌曲。如队列歌曲《人民军队忠于党》（张永枚词，肖民曲）、《八一军旗迎风飘》（李民池曲）、《打靶归来》（牛宝源、王永泉词，王永泉曲）等，以及独唱歌曲《真是乐死人》（林中词，生茂曲）、《两个小伙一般高》（杨之其、刘薇词，晨耕曲）等，表演唱《逛新城》（邓光恺等词，李才生曲）、《洗衣歌》（罗念一、董荣、李俊声词）等。这些歌曲生动展现了向现代化、正规化建设的肩负着宏伟社会主义革命和建设的新型军人的风采。

另外，在全国农业“大跃进”热潮推动下，也出现了一大批反映所谓农村“新面貌”的群众歌曲。其中像《社员都是向阳花》（张士燮词，王玉西曲）、《一条大道在眼前》（李淮词，瞿希贤曲）等歌曲，都比较抒情、亲切、朴素，还具有比较明显的民族特色。这些歌曲从今天看，可能并没有真正全面、深刻地反映当时中国农村变革的本质，而是出于某种善良的愿望。但因其生动的艺术形式表现了人们在面临困难的乐观情怀和朴素的爱国热情，所以，当时这些作品仍得到了不少群众的欢迎和认可。

第二节　抒情歌曲与艺术歌曲创作

不同题材、形式、风格的抒情歌曲是这个阶段普遍得到作者和听众欢迎的体裁，并与当时不少反映“左”的“时髦作品”形成鲜明的对比。这些歌曲大多以个人的主观感受或以“第一人称”的方式去观察现实、反映现实。因此，其题材面比较宽广，表现形式也丰富多样，音乐风格富于生活气息，大多采取男女声独唱，也有少数采用男女声齐唱，再配以钢琴或民乐小乐队的伴奏。它们既能较好发挥声乐演唱的各种技巧，也能体现不同音乐风格的舞台效果，同时还能兼顾到其在群众中的流传性。在这个

领域进行创作的作曲家相当多，其中以彦克、生茂、李劫夫更为突出。



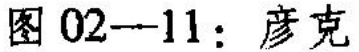

图 02—11：彦克



图 02—12：生茂

彦克（1924—2003），抗战时期曾在延安“鲁艺”及“部队艺术学校”学习，后主要在八路军的文艺团体中从事作曲、指挥等工作。中华人民共和国建立后，开始在广州军区歌舞团工作，先后担任创作员、艺术指导、团长等职务，后曾在上海音乐学院脱产进修，结业后调北京，主要在总政歌舞团、总政文化部创作室工作。他的创作体裁宽、数量多，无论在歌曲、合唱等声乐品种，还是在舞剧、歌剧、电影音乐、器乐等领域，均作出较大的贡献。

乐 02—02：*彦克，《骑马挎枪走天下》*

生茂（1928—2007），是 1945 年参加八路军的一名老音乐工作者，也可以说是我军第二代真正从部队中成长的、历经抗日战争和解放战争战火洗练的部队作曲家。中华人民共和国成立后长期在北京军区文工团从事创作工作，在这期间又在中央音乐学院干部进修班脱产学习了 3 年作曲理论。生茂有着深厚的部队生活经验和丰富的民族音乐的积累，所以他的歌曲既有阳刚豪迈的军

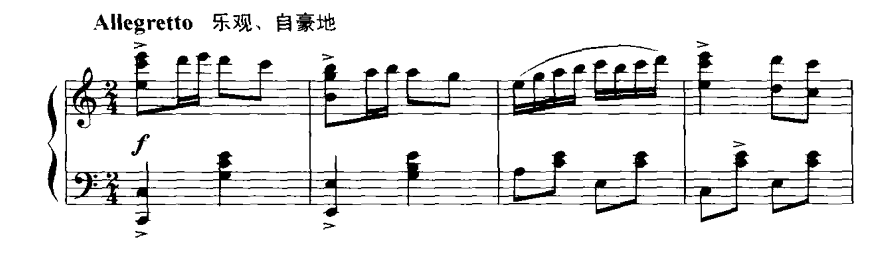
旅性，也有鲜明生动的民族性，充满激情，朴实无华。无论是以队列歌曲形式创作的朴实高昂、亲切豪爽的《学习雷锋好榜样》、还是俏皮幽默而健朗明快的《真是乐死人》，以及融戏剧性激情和歌唱性赞叹于一体的大型抒情歌曲《马儿啊，你慢些走》等，都鲜明地体现了一种新型部队抒情歌曲的特色。
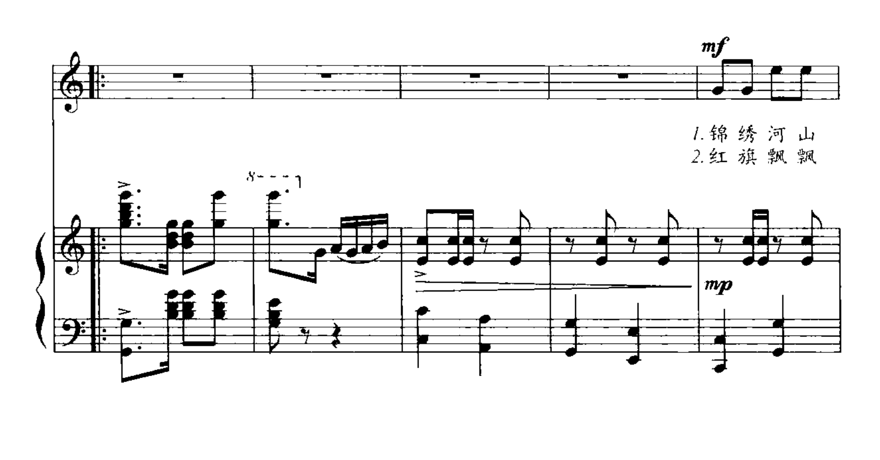
乐02—03：生茂，《马儿啊，你慢些走》

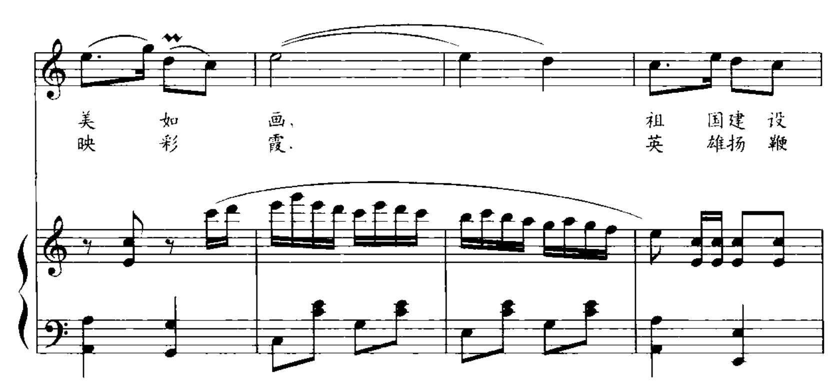
这方面突出的代表性作品有：《我为祖国献石油》（薛柱国词，秦咏诚曲）、《唱支山歌给党听》（焦萍词，朱践耳曲）、《骑马挎枪走天下》（张永枚词，彦克曲）、《马儿啊，你慢些走》（李鉴尧词，生茂曲）、《我爱祖国的蓝天》（阎肃词，羊鸣曲）、《克拉玛依之歌》（吕远曲）、《八月十五月儿明》（吕远曲）、《请茶歌》（文莽彦词，解策励曲）、《俺是公社的饲养员》（杨子斌词，穆传永曲）、《请到我们山庄来》（谢中一词，史掌元曲）、《解放军同志请你停一停》（权宽浮词，石夫曲）、《学习大寨赶大寨》（振雄词，李群曲）、《大海航行靠舵手》（王双印词曲）等民族风格鲜明、形式手段丰富的抒情性独唱曲，以及《洞庭鱼米香》（白诚仁改编）、《新货郎》（郭颂改编）和《老司机》（刘中词，张先程曲）等大量具有新时代气息的民歌改编曲。

乐02—04：白诚仁改编《洞庭鱼米香》

谱02—01：秦咏诚《我为祖国炼石油》
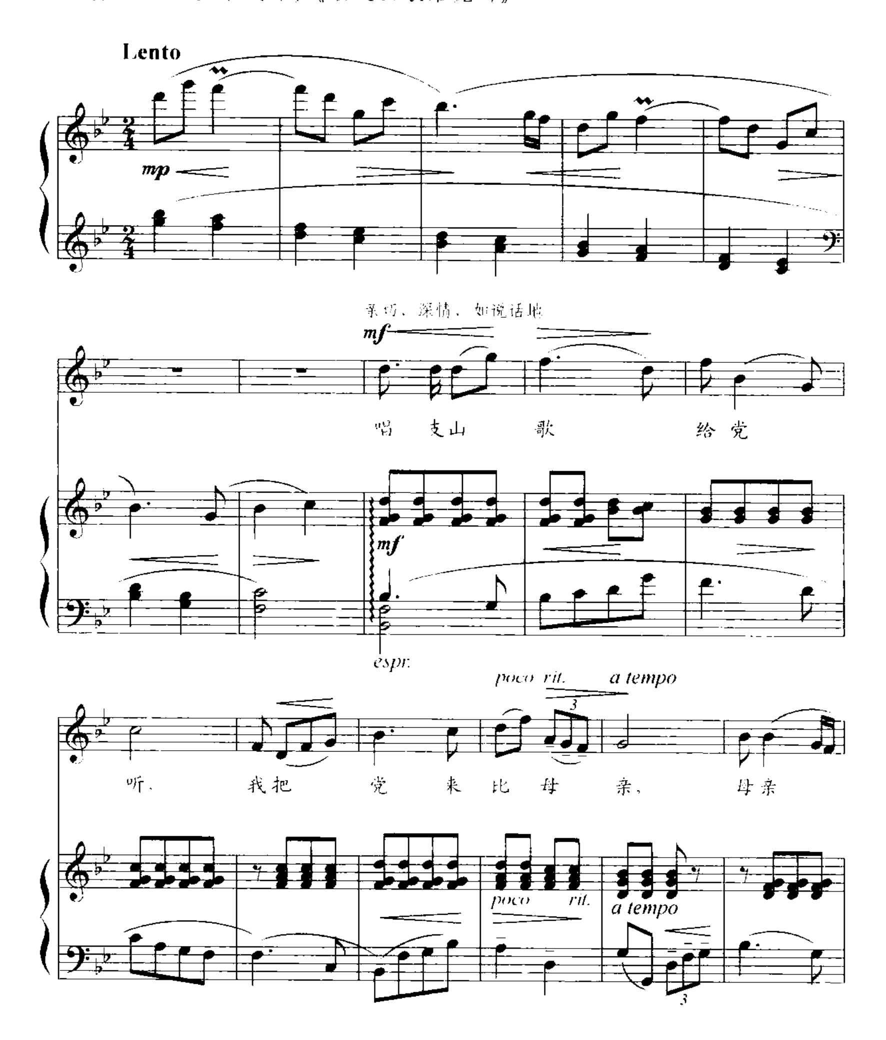






上例中的《我为祖国献石油》吸收了一定进行曲性质的群众歌曲音调，充分表现了当时广大工农群众及知识分子顶住“帝、修、反”的压力，奋力自主开辟“大庆油田”而获得成功的开朗豪放的热情；而《骑马挎枪走天下》则渗入了较明显的传统戏曲的音调，比较成功地体现了新时代战士的气质。当时这些以传统的民歌及民间歌舞为基础创编的抒情歌曲较好地体现了时代所要求的、更符合广大指战员所喜爱的新风格和新气质。

乐 02—05：秦咏诚，《我为祖国献石油》

谱 02—02：朱践耳，《唱支山歌给党听》



在这股抒情歌曲热潮的带动下，电影歌曲创作也开始为人们重视，并产生了一些受到普遍欢迎的电影插曲。如王玉西的《李
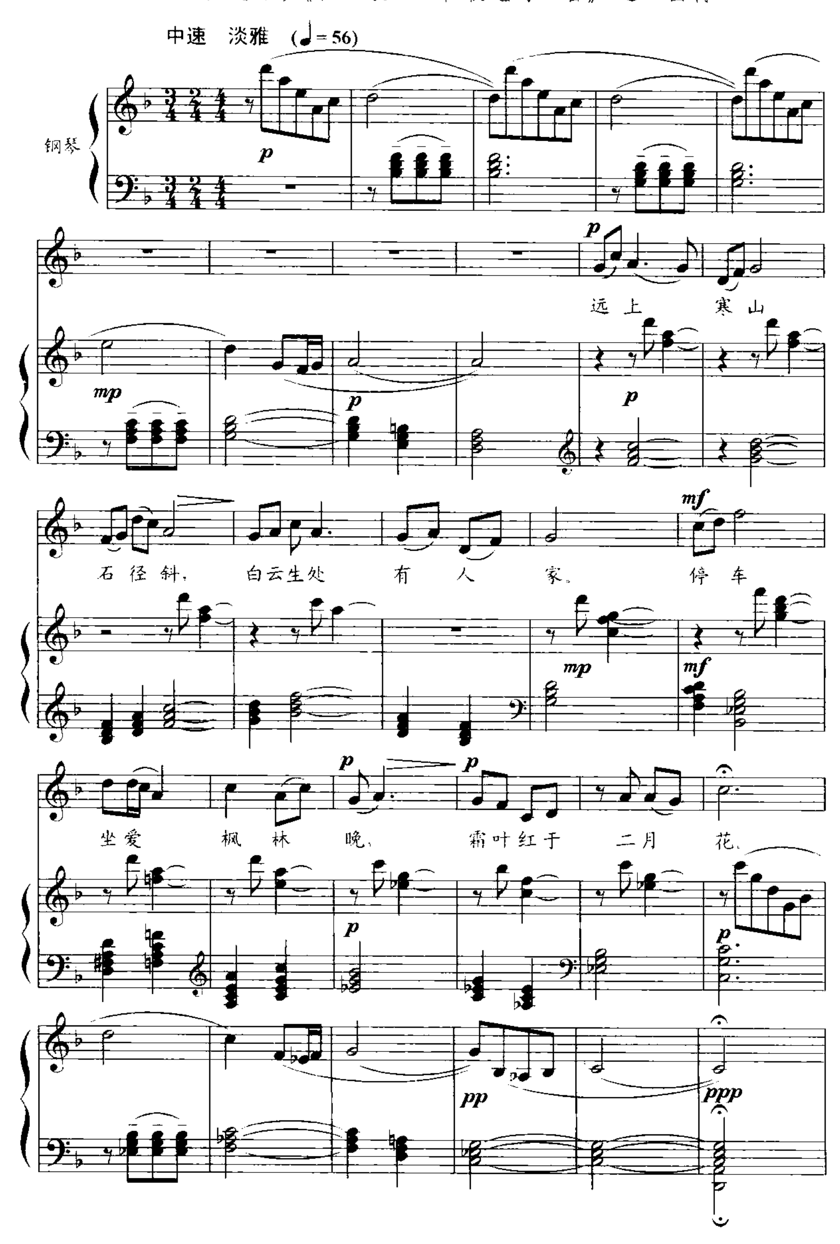
双双小唱》（电影《李双双》插曲）、黄准的《娘子军连歌》（电影《红色娘子军》主题歌）、吕其明、杨庶正、萧培珩的《谁不说俺家乡好》（电影《红日》插曲）、通福的《草原晨曲》（电影《草原晨曲》插曲）、雷振邦的《花儿你为什么这样红》（电影《冰山上来客》插曲）、巩志伟的《送别》（电影《怒潮》插曲）、张棣昌的《人说山西好风光》（电影《我们村里的年轻人》插曲）和施万春的《沿着社会主义大道奔前方》（电影《青松岭》插曲）等。因此，尽管在当时“左”的影响下，上述有些作品引起了一些所谓批判“软性歌曲”的冲击，但是，广大群众对这些歌曲的欢迎并不因此而改变，它们照样迅速流传各地。

在当时这股特殊的“抒情歌曲”创作热潮的推动下，一批形式、风格多样的艺术性独唱歌曲随之产生。如：《小河的水静静的流》（福庚词，陈大荧曲）、《祖国大地任我走》（欧阳谦叔曲）、《我站在铁索桥上》（顾二词，方韧曲）、《岩口滴水》（任萍、田川词，罗忠贤曲）、《这还是头一遭》（陆啟词，周恒曲）等。同时，值得注意的是一些以古代或现代诗词为题材的艺术歌曲也有所萌动。如罗忠镕就曾先后创作了：《革命烈士诗抄两首》（“囚歌”、“午夜”），《新诗五首》（“春雨”、“蒲公英”、“江南春”、“夜歌”、“红岩村黄角树”），以及古诗词歌曲《秋之歌——杜牧绝句三首》（“山行”、“南陵道中”、“寄扬州韩倬判官”）等，这些作品的音乐是作曲家有意识朝着作曲技法的现代性与民族化相结合的试探，也为中国的艺术歌曲创作如何在新中国的条件下发展进行了大胆的实践[1]。

---

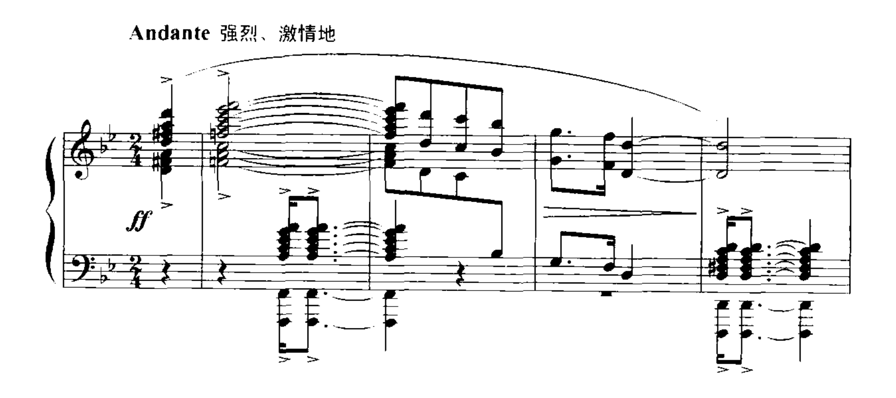
① 罗忠镕在60年代虽然大胆地创作了这些根据古代诗词所谱写的艺术歌曲，但是，当时这些创作始终没有正式演出和发表。这些作品几乎都是在“文革”结束后才正式发表的。
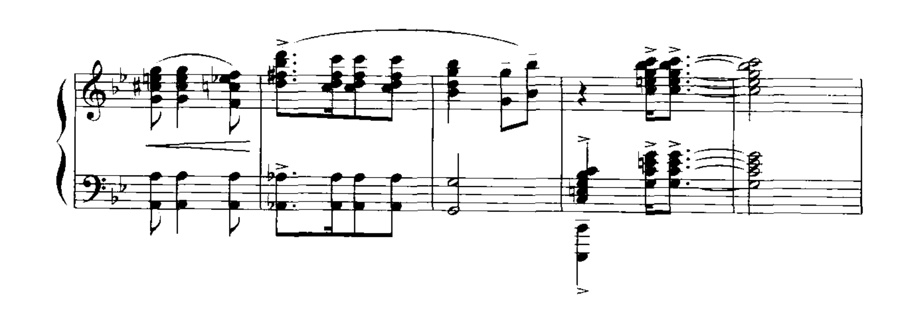
谱 02—03：罗忠镕，《秋之歌——杜牧绝句三首》之“山行”

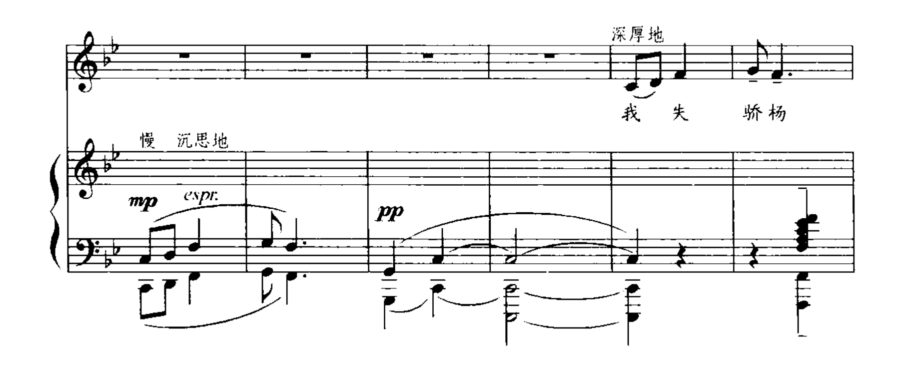


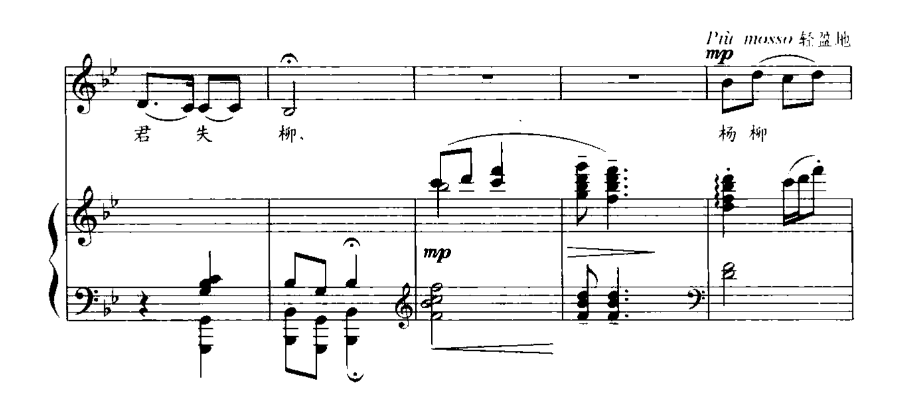
此外，在1957年1月《诗刊》正式发表毛泽东的诗词后，又掀起了一股以毛泽东、陈毅等领导人的古体诗词所谱写的艺术歌曲“热潮”。如瞿希贤的《蝶恋花·答李淑一》，赵开生的《蝶恋花·答李淑一》，彦克、吕远的《七律·长征》，以及李劫夫的《蝶恋花·答李淑一》、《沁园春·雪》、《忆秦娥·娄山关》、《清平乐·六盘山》、《西江月·井冈山》，以及《七律·为女民兵题照》和《送瘟神》等都是当时引起广泛注目的“新型、革命”的艺术歌曲，尽管这些作品大多仍沿用30年代所奠定的“独唱与钢琴伴奏并重”的传统形式。
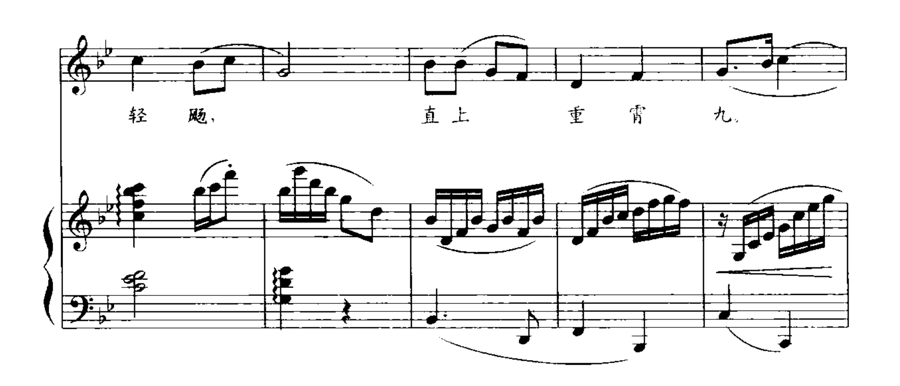
谱02—04： 瞿希贤、《蝶恋花·答李淑一》
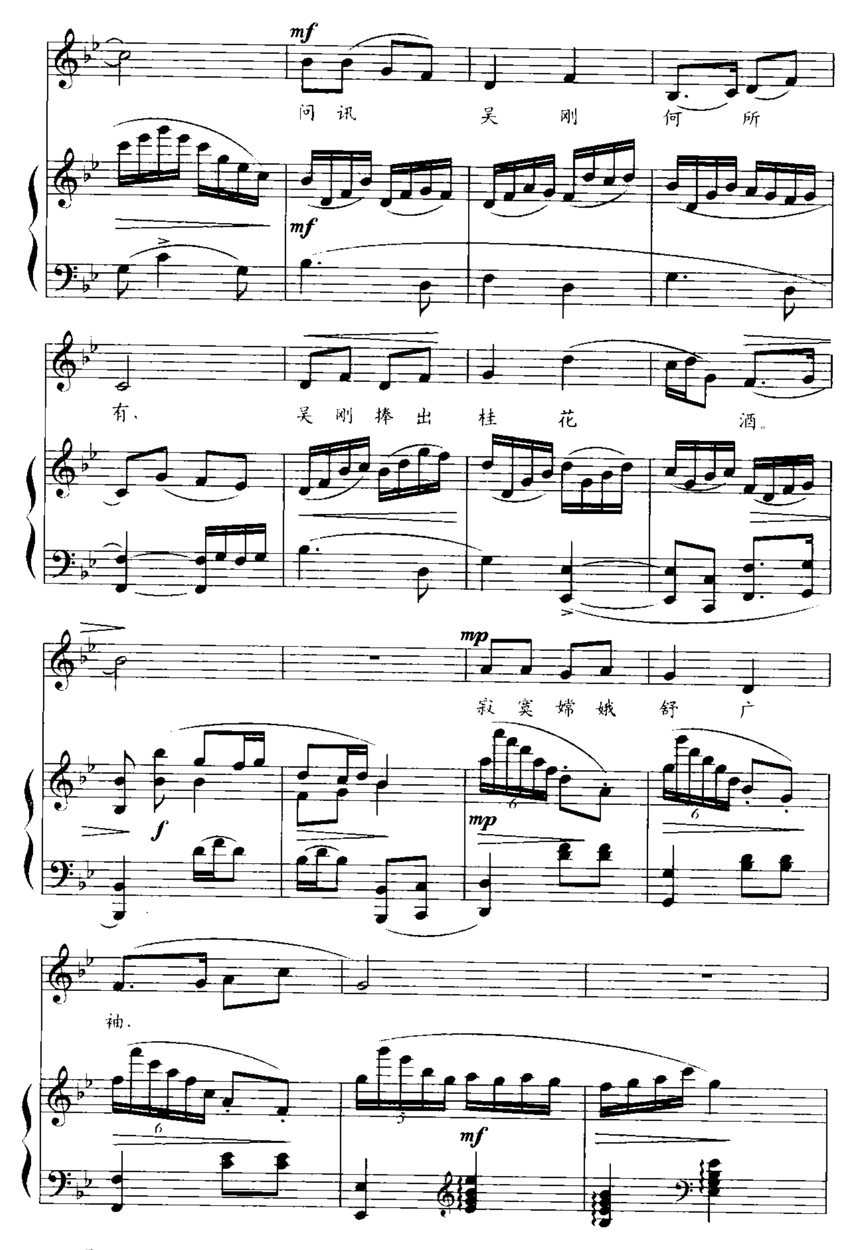





深厚地
我 失 骄杨
慢 沉思地
mp
espr.
pp


Più mosso 轻盈地
mp
君 失 柳、
杨 柳
mp


轻 飏、
直上 重 霄 九。



乐 02—06：李劫夫，《西江月·井冈山》

第三节　合唱音乐创作

1957年后，尤其是“大跃进”的年代，群众歌咏活动异常活跃，许多歌曲都紧密配合当时的形势，气氛热烈，形式大多偏于简单，甚至流于“公式化、概念化”。但在实际演出中，还是有少数艺术质量比较突出，并得到广泛肯定的作品。如以毛主席诗词谱写的合唱：《七律·长征》（彦克、吕远曲），李劫夫的《七律·为女民兵写照》、沈亚威的《七律·人民解放军占领南京》（毛泽东词）、《接过雷锋的枪》（朱践耳词曲）、《毛主席，我们心中的红太阳》（乔羽词，沈亚威曲），以及根据歌剧《洪湖赤卫队》选曲改编的合唱《放下三棒鼓、扛起红樱枪》（严良堃曲）等。

在这股“时代热潮”推动下，一些专业音乐院团还曾创编了不少大型声乐套曲（大多采取集体创作的方式），其中得到当时较大肯定的有：《幸福河大合唱》（1958年，肖白词、肖白等曲）、《十三陵水库大合唱》（1958年，王亚凡等词、贺绿汀曲）、《金湖大合唱》（张敦智词曲）、交响合唱《大凉山之歌》（田丰曲）和《人民公社大合唱》（1958年，中央音乐学院集体创作）等。

朱践耳在留苏期间动笔、回国后才完成的、以毛泽东诗词所谱写的交响合唱《英雄的诗篇》（共5个乐章：“六盘山”、“井冈山”、“大柏地”、“十六字令三首”、“长征”）是当时唯一在艺术构思和作曲技巧方面比较突出的大型声乐套曲，但这部作品在当时的社会影响并不大，音乐界内的评价也不一致。

1965年，为了纪念长征胜利30周年，“战友文工团”的晨耕、生茂、唐诃、李遇秋根据萧华的长诗集体谱写了长征组歌《红军不怕远征难》（共10乐章）。这是当时被认为较好符合“革命化、民族化、群众化”原则，并得到了广大群众和音乐界一致肯定的、社会影响最大的大型声乐套曲。

上述两部大型声乐套曲的音乐都带有这个时代所特有的庄严、宏大、亲切的特色，以及饱满充沛的革命英雄主义精神。但在创作的技术和风格上，它们各具特色，前者带有比较典型的学院的专业特色，而后者侧重体现民族化，特别是群众化的时代风格。因此，后者演出实际的影响比前者有明显的优势。

乐 02—07：长征组歌《红军不怕远征难》第 6 曲："到吴起镇"

总之，在这 9 年期间，各种类型的歌曲创作仍在人民音乐生活中占有最大的影响，同时又涌现了一批受欢迎的新一代作曲家。他们的作品旋律流畅动听，比较注意对创作技术和声乐表演技巧的发挥，并能深深扎根于我国的民族音乐土壤。从作品的体裁风格上讲，也比过去的声乐作品有明显的变化，即简朴凝练的民歌风、刚劲有力的气势、略带叙事性的咏唱和艺术表演的丰富生动，这些变化融合成一种新时代的、群众性和抒情性相互结合的艺术品质。

第四章　器乐创作的发展

从1957年至1966年间，各类新人才的成长促进了中国器乐创作的发展，并取得了可喜的成绩。其中主要体现在以钢琴和小提琴为主的独奏创作和以二胡、琵琶、古筝为主的各类民族器乐的独奏创作，以及包括协奏曲在内的各类交响音乐和民族乐队合奏创作。

第一节　钢琴、提琴等器乐独奏、重奏创作

新中国建立初期，钢琴音乐创作主要依靠以马思聪、江文也、丁善德等老一辈作曲家，他们为了尽快满足基础课教学及音乐会演出的需要，创作了一批钢琴作品。后来，以陈培勋、杜鸣心、黄虎威为代表的中青年作曲家创作的作品占据了越来越重要的位置。

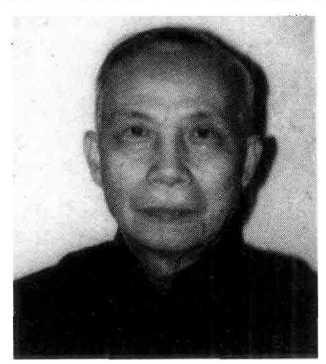


图02—13：陈培勋（见《20世纪华人音乐经典》图册）

陈培勋（1921—2007），早年在香港开始学习钢琴和作曲理论，1939年入上海国立音乐专科学校学习，主修作曲。毕业后在广东、四川等地的高等音乐院校从事教学。新中国成立后，长期在中央音乐学院作曲系从事教学，曾任该系配器教研室主任。为了填补当时中国钢琴教材的不足，他利用课余时间，以自身熟悉和喜爱的“广东音乐”作为素材创编了《卖杂货》、《旱天雷》、《思春》、《双飞蝴蝶变奏曲》等钢琴独奏曲。在这些作品中陈培勋出色地将我国传统民乐曲牌及其情趣给予钢琴化的

处理，无论在作曲技巧、钢琴语言的民族化，还是在对钢琴技巧的发挥上都比30—40年代的中国钢琴音乐创作有明显的提高。他的这些作品标志着我国钢琴音乐从过去所谓“民歌风时期”进入了带有中国民族器乐思维的语言和形象塑造的新时期。因此，在钢琴教学和演出方面均取得较高的评价。他的这些乐曲发表后，受到了广大音乐院校师生的欢迎，流传全国音乐讲堂和舞台。

值得提出的还有桑桐的钢琴组曲《随想曲》、邹鲁的钢琴作品《奏鸣曲“青春之诗”》、黄虎威的钢琴组曲《巴蜀之画》、朱践耳的《序曲两首》、罗忠镕的钢琴作品《小奏鸣曲二首》、田丰的《高山族组曲》、廖胜京的《火把节之夜》、郭石夫的《塔吉克鼓舞》等。在1959年吴祖强、杜鸣心的舞剧《鱼美人》公演取得成功后，音乐出版社于1961年出版了两位作者改编的钢琴组曲《舞剧“鱼美人”选曲》（共6首，即“人参舞”、“珊瑚舞”、“水草舞”、“草帽花舞”、“二十四个鱼美人舞”和“婚礼场面群舞”）。这些虽然是舞剧音乐的改编曲，但其音乐的优美动听，钢琴语言的丰富生动和鲜明的民族化创新，深受各类听众喜爱。

乐02—08：陈培勋，钢琴曲《旱天雷》

乐02—09：桑桐，钢琴组曲《随想曲》（开始）

罗忠镕为了进一步探索中国钢琴音乐的民族化，曾有意识将中国民间调式和音调与西方传统复调技法加以结合创作了《前奏曲与赋格五首》（当时未正式出版，仅用油印方式）。这是中国钢琴音乐中第一部较为完整地探索具有民族风格的复调性作品。

值得注目的是，当时不少钢琴演奏家，如周广仁、郭志鸿、储望华、刘诗昆、殷承宗、李瑞星等，也表现出对从事钢琴创作的兴趣。不过他们的创作大多属于民间歌舞或一般声乐创作的改

编曲。它们具有较大的教学实用性，也在一定程度上填补了当时中国钢琴创作的不足。其中像周广仁的《陕北民歌主题变奏曲》、储望华的《翻身的日子》、郭志鸿的《新疆组曲》、殷承宗的《快乐的啰嗦》等还得到广泛的流传和欢迎。
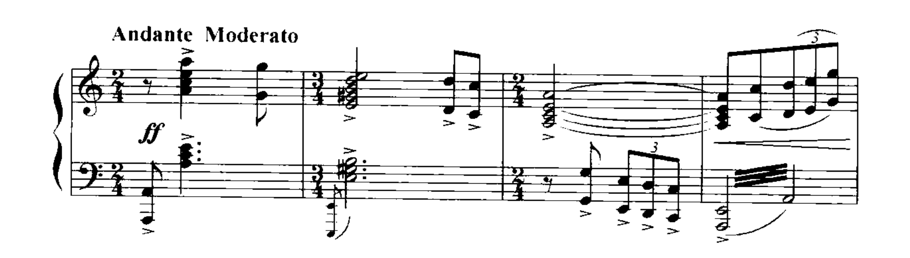
乐 02—10：殷承宗，钢琴曲《快乐的啰嗦》
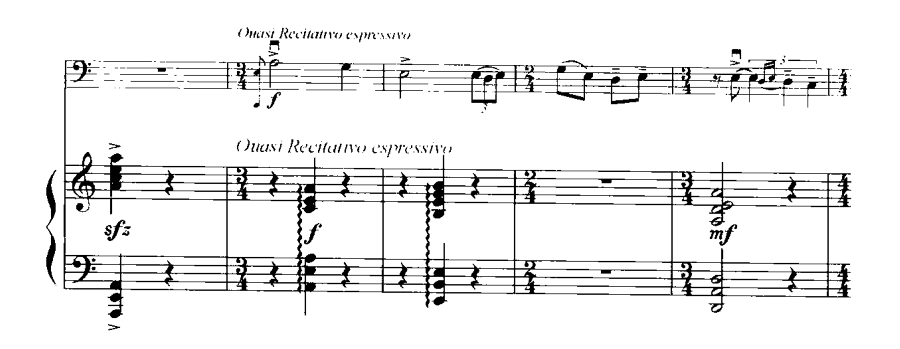
小提琴独奏创作方面主要有沙汉昆的《牧歌》，马耀中、李中汉的《新疆之春》，茅沅的《新春乐》，张靖平的《庆丰收》，以及秦咏诚的《海滨音诗》，施光南的《瑞丽江边》等；大提琴独奏有桑桐的《幻想曲》、陈铭志的《支农车队进山来》等。
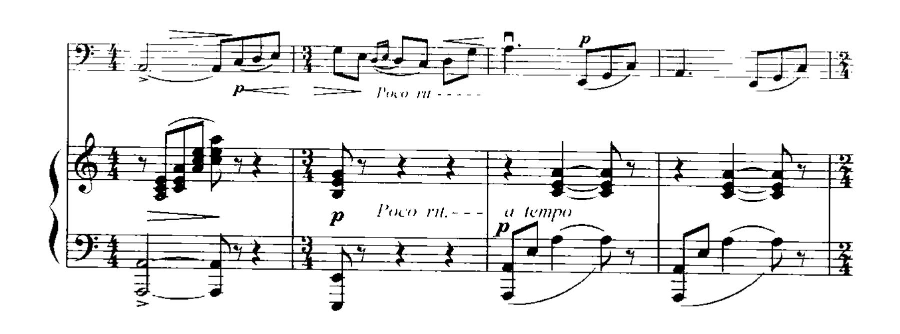
室内重奏创作方面，当时主要是少数海外学子根据教学规定写作的、形式比较规范的室内重奏，如吴祖强的《弦乐四重奏》、杜鸣心的《钢琴三重奏》等，而完全为实际演出而创作的作品数量极少。如 1962 年何占豪为悼念牺牲于上海龙华监狱的革命烈士创作了弦乐四重奏《烈士日记》等。1960 年 9 月，丁善德曾应约为“中国青年音乐家演出团”赴港澳演出之需，根据华彦钧的二胡曲《二泉映月》创编了一部同名弦乐四重奏（后又改编为弦乐队合奏）。该作品的旋律和结构几乎完全取自原曲，但所用配器的变化，特别是对现代多声复调风格织体的运用，还是给人们带来了新的创意。这些都是属于在 50 年代末 60 年代初中国音乐家力图突破西欧传统室内重奏的“框框”，力求创作具有中国特色的探索性作品。前者偏重于以“标题性”的构思来重构此类本属于“无标题”的体裁；后者则完全抛弃传统四个乐章奏鸣套曲的模式，保留原曲那种典型的、单章性的结构，并着重运用反复变奏的手法。后者对当时中国室内重奏创作的发展还产生了一定的影响，如在“文革”期间就产生了像《弦乐四重奏“白毛女”》和《钢琴五重奏“海港”》等类似的室内乐创作。

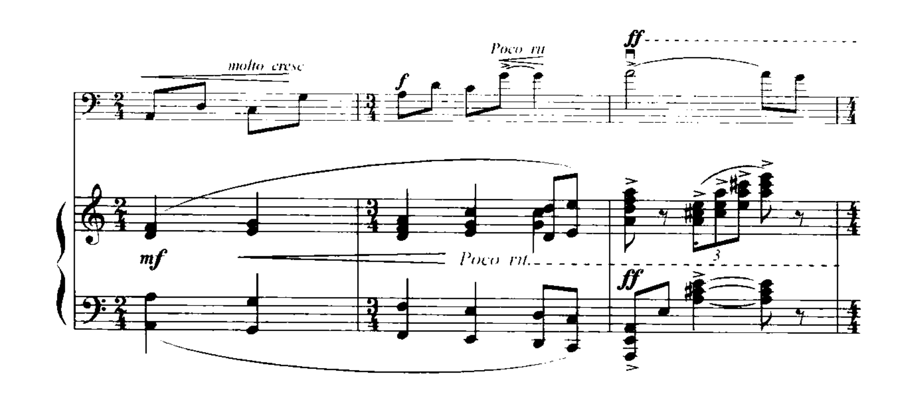
乐 02—11：秦咏诚，小提琴曲《海滨音诗》

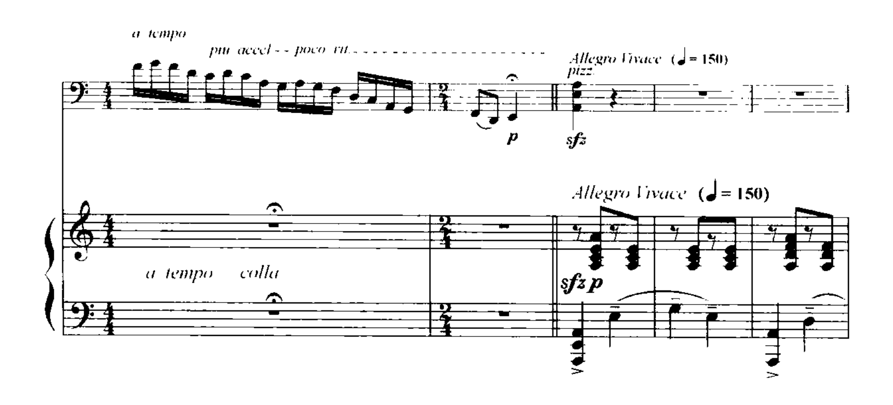
谱 02—05：桑桐，大提琴曲《幻想曲》











第二节 民族器乐独奏、重奏创作

中华人民共和国建立后9年的音乐建设为民族音乐的发展打下了比较全面扎实的基础。尤其是一批民乐新人才的成长，为中国民乐新创作的发展开创了一个可喜的新局面。从1958年至1966年，涌现的一大批民乐创作的新人主要有：刘德海、黄海怀、王国潼、闵惠芬、项斯华、王昌元、王惠然、张燕、李祖基等（他们都是热心于音乐创作的民乐演奏者），以及刘文

金、吕绍恩、夏仲汤等（他们都是当时音乐院校为了推动民乐新创作的发展而建设的“民乐作曲”新学科认真培养的、既熟悉民乐演奏又掌握系统作曲训练的青年作曲家）。前者可以说是这方面新创作的主力军，而后者虽然数量不多，但其创作的艺术质量和风格对推动我国民乐创作新发展的影响显得更为突出。

刘文金（1937—　），1956 年入中央音乐学院民乐系“民乐作曲”专业，师从陈振铎、赵春峰等学习民乐演奏，又随林超夏、黄晓飞等老师学习作曲和作曲理论，他的两首带钢琴伴奏的二胡独奏曲《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》，均是以其题材的现实性、创作技法的现代性和演奏技巧的锐意创新而在民乐界产生较大影响的力作。加上当时吕绍恩、夏中汤等新作的发表，共同成为中国民乐创作以“题材、风格、技巧”全面向“新时代”大步迈进发展的标志。



图 02—14：刘文金

其他代表性的新作还有：李祖基的筝曲《丰收锣鼓》、王昌元的筝《战台风》、张燕的筝曲《东海渔歌》；黄海怀的二胡曲《赛马》和他根据辽南鼓吹乐改编二胡曲《江河水》，鲁日融的二胡曲《秦腔主题随想曲》；刘明源的板胡曲《马车在田野上奔驰》；王惠然的琵琶曲《彝族舞曲》、吕绍恩的琵琶曲《狼牙山五壮士》、俞良模的琵琶曲《欢乐的苗家》等；陆春龄的笛曲《喜报》、简广易的笛曲《牧民新歌》、龙飞、朱南溪、江先渭的笛曲《脚踏水车唱丰收》；原野、吴瑞、胡天泉的笙曲《草原骑兵》；张晓峰的扬琴曲《边寨之歌》；李祥霆的古琴曲《三峡船歌》等。

这些新的民乐独奏曲呈现出一些值得注目的特征，即：

1. 作品的题材大多带有鲜明的时代性和现实性；

2. 作品的音调风格大多与中国的民族音调保持密切的联系；
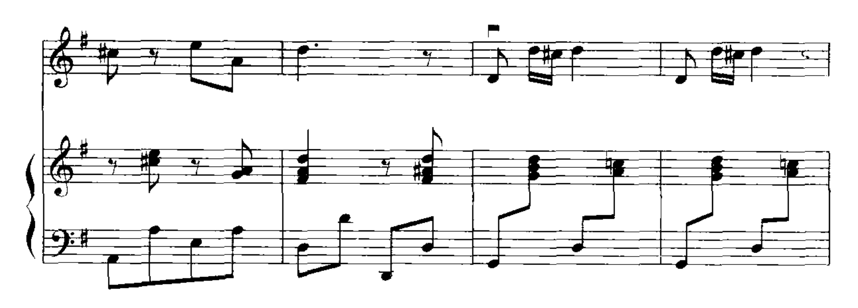
3. 创作的思维进一步吸收西方多声创作技法；
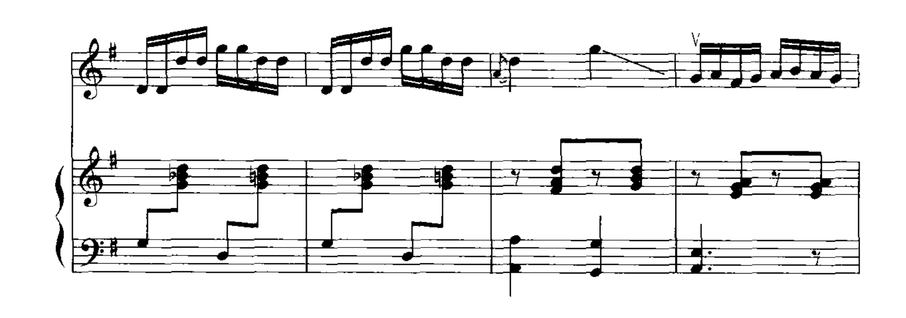
4. 创作的结构既接受欧洲一般器乐创作的“三部性”基本原则，又结合中国传统器乐思维以主题音调旋律加花扩展的结构因素；

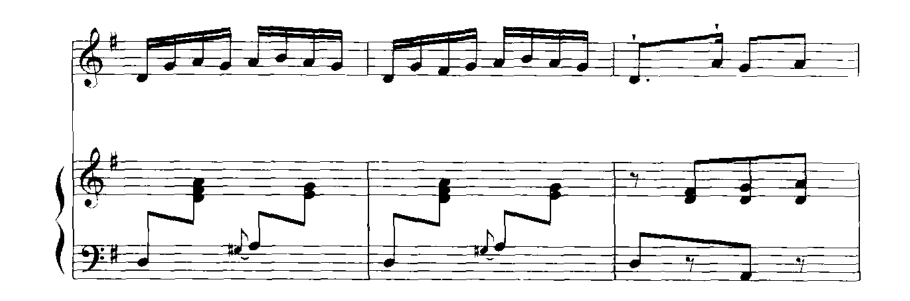
5. 在发挥各种乐器的性能和演奏技巧上较过去均有一定大胆创新的探索。

因此，它们都带有鲜明的新的时代特色，颇受听众及演奏者的喜爱。

谱 02—06：刘文金，二胡与钢琴《三门峡畅想曲》“主题”开始







乐 02—12：刘文金，二胡曲《三门峡畅想曲》（钢琴伴奏）

乐 02—13：王惠然，琵琶曲《彝族舞曲》

乐 02—14：王昌元，筝曲《战台风》

民乐重奏创作是新中国建立后一些作曲家参照欧洲同类创作而移植的初步尝试，如雷雨声为筝、高胡、扬琴所创作的民乐三重奏《春天来了》就是典型的代表。此外，从 60 年代开始，胡登跳大胆地在民间吹打乐的基础上，进行了更深入大胆的探讨。他创造性地探索了综合传统的丝竹乐和吹打乐相结合的多声重奏形式，由此创立了“丝弦五重奏”。这为具有我国特色的民乐重奏体裁发展开辟了一条新路。当然，他的这种艺术探索直到上个世纪的 80 至 90 年代以《欢乐的夜晚》和《跃龙》等作品的成功推出才趋于成熟，但是，遗憾的是这一探索后来没有进一步延续下去。

同时，在北京、上海等地开始的民乐合奏事业（筹建专门的民族乐队、进行民乐合奏创作的实验和培养乐队所需的各种人才等）得到了迅速发展，当时以秦鹏章、李焕之、彭修文为主，他们主要从事较多的乐队改编及演出工作，并带动了一些音乐家通过改编民乐来创作乐队音乐的试探。另外，板胡演奏家刘明源不仅创作了不少板胡独奏曲，也创作了非常简朴生动、颇受广大群众喜爱的民乐小合奏曲，如《喜洋洋》等。总的说来，当时我

国的民乐合奏事业，特别是民乐合奏创作，还处于初步摸索、试验的阶段。

乐 02—15：刘明源，民乐合奏《喜洋洋》

当时能够提供实际演出的民乐合奏作品（包括协奏曲性的作品在内）仍是以改编性的作品为主。如把以往的小型民乐合奏作品《金蛇狂舞》、《彩云追月》等改编成大型民乐合奏曲，或把当时群众中比较有影响的管弦乐曲《瑶族舞曲》、《春节序曲》等改编成大型民族乐队作品。完全新创作的、比较成功的大型民族管弦乐曲数量还相当少，其根本原因在于作曲家对民族乐器的改革工作和如何摆脱西方乐队编制的影响来进行民乐合奏创作缺乏足够的经验。

第三节　交响音乐创作

中国交响音乐经过建国初期的发展已经取得一定的成果，但它还不是当时中国音乐创作发展的主流。随着社会的稳定和经济的发展，领导和群众已不满足于对音乐创作发展仅仅局限于声乐的范畴，这就对交响音乐创作的发展提出了新的要求[1]。1956 年北京中央乐团的正式成立，加上上海交响乐团等其他有关文艺团体附属管弦乐团的创设，以及 1957 年后各地音乐院校作曲和表演人才陆续登上乐坛，这都为这阶段中国交响音乐创作的进一步

---

① 当时一方面在“反右”斗争的影响下，曾经掀起了一股以“反崇洋”为名的反对发展西洋管弦乐队的风，特别是地方及军队有些文艺单位曾下令停止“洋乐队”改为“民族乐队”的现象。在“大跃进”的风潮影响下，又出现了一股过份强调要“管弦乐”通俗化和民族化的热潮（如中央乐团集体创作的交响诗《穆桂英挂帅》等）。但以陈毅为首的中央领导则反对这些不确当的论调，号召作曲家不仅要面对中国的广大听众，更需要面对世界各国人民创作出反映重大社会题材的交响音乐。

发展揭开了新的一页，其突出标志是涌现了一批以重大题材为主的大型套曲创作。如罗忠镕的《第一交响曲“浣溪沙”》、马思聪的《第二交响曲》、丁善德的《长征交响曲》、王云阶的《抗日战争交响曲》、李焕之的《第一交响曲“英雄海岛”》（后改名“天风海涛”）、瞿维的交响诗《人民英雄纪念碑》、辛沪光的交响诗《嘎达梅林》等，以及在“大跃进”形势下中央乐团集体创作的交响诗《穆桂英挂帅》和交响诗《保卫延安》等。这些作品的公演一方面使听众对交响音乐的兴趣迅速高涨，另一方面也使大家对交响音乐创作应如何更好地发展发生了意见的分歧，从而引发了一场开始于1961年的、主要在《人民音乐》上展开的、长达近3年的“交响音乐创作学术讨论”。

罗忠镕（1924—　），1942年入四川省立艺专主攻小提琴，后转入国立音乐院分院仍主修小提琴，后转向作曲，曾向美国回来的谭小麟学习。中华人民共和国建立后曾一度在上海音乐学院作曲系学习，后调北京、长期在中央乐团创作组从事作曲。罗忠镕在1957年以前主要从事声乐、小型器乐作品（钢琴）的创作，从1958年开始转向交响音乐创作。先后创作了《第一交响曲“浣溪沙”》、《第二交响曲“在烈火中永生”》、管弦乐《四川组曲》等。尤其是他的《第一交响曲》，比较成功地概括了人民经历了旧社会的压迫、进而进行艰苦卓绝的斗争、最后取得革命胜利的全过程。音乐气势宏伟、音乐风格具有浓郁的民族特色、配器手法比较大胆丰富。从这个作品的创作中，既可看出冼星海声乐创作中宏伟、激情的气质对他的影响，也可以看出苏联著名作

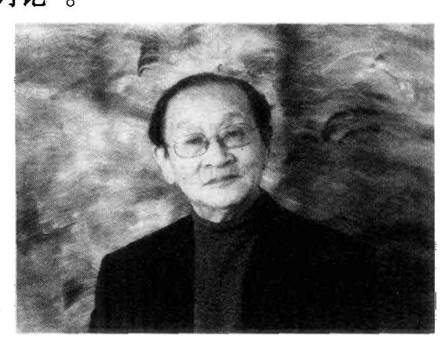


图02—15：罗忠镕（见《罗忠镕作品音乐会》节目单）

曲家肖斯塔科维奇交响音乐的哲理性、史诗性气质对他的影响。罗忠镕的《四川组曲》各乐章都是根据四川民歌的旋律所写的管弦乐配器变奏曲，手法凝练、篇幅简捷，色彩对比鲜明，是当时不多见的、优秀的、非重大题材的交响音乐作品。从这首作品的艺术构思和气质讲，比较接近俄罗斯民族乐派李亚多夫的名曲《俄罗斯民歌八首》。

乐02—16：罗忠镕，管弦乐《第一交响曲“浣溪沙”》第一乐章“呈示部”

这阶段交响音乐创作题材偏于革命历史和现实社会生活的重大题材，使得该类作品的形式都比较大（主要采用奏鸣套曲结构及单章性奏鸣曲式），篇幅也比较长。例如丁善德的《长征交响曲》就运用了5个乐章的套曲结构，并且在配器的运用上比较丰富，该曲的音乐形象塑造偏重于对生活景象的标题性刻画，而较少对于主题的哲理性思考。该阶段对于生活风俗性的题材和小品套曲结构的形式则写的比较少。主要只有罗忠镕的《四川组曲》、王西麟的《云南音诗》(这首作品写出后未能演出，到80年代初才正式面世)、钟信民的《漓江音画》等。总之，这阶段我国交响音乐创作的技法，尤其是配器方面，多数中青年作曲家比过去有了明显的提高。

协奏曲的创作是这阶段中国交响音乐发展的另一值得注目的领域。代表性的作品有：何占豪与陈钢合作的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台（简称“梁祝”)》、刘诗昆和黄晓飞等人集体创作的《青年钢琴协奏曲》、马思聪的《A大调大提琴协奏曲》和施咏康的《圆号协奏曲“纪念”》等。特别是小提琴协奏曲“梁祝”，无论从题材的选择、音乐语言的民族化（特别是对传统戏曲音调的借鉴和吸取）和器乐化，还是从乐曲结构的严谨清晰度来看，都属当时此类作品的上乘之作。因此，它从首演到今天，历经近半个世纪，传遍国内外，经久不衰。这在我国音乐历史上

是少见的。《青年钢琴协奏曲》也是当时一部敢于创新的作品，作者有意识将钢琴与民族乐队进行结合，并力图使作品呈现出年轻人的朝气和大众化倾向，以接近群众的理解。但是，从创作的角度讲，后者缺乏真正专业的水平。这可能与写作时作者们过多地、又比较肤浅地受当时舆论界不适当地宣传交响音乐创作的“民族化”和“群众化”有关。



图 02—16：小提琴协奏曲“梁祝”创作组的特写，自左至右：丁善德、何占豪、陈钢、孟波（蒲方提供）

乐 02—17：何占豪、陈刚，《小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”》的“展开部”

除此以外，施咏康和马思聪的作品不仅是我国同类体裁中最先值得注目的作品，而且还可以说是我国大型器乐协奏曲中在艺术上不低于《梁祝》的两部力作。它们与《梁祝》一起为我国协奏曲音乐创作的发展开辟了道路。遗憾的是，由于一些客观的原因，这两部作品后来在实际演出中机会太少。

乐 02—18：马思聪、《A 大调大提琴协奏曲》第二乐章

第五章　歌剧、舞剧音乐创作的发展

随着1958年的所谓"大跃进"和与之密切相联的1959年所谓文艺创作的"放卫星"（即"国庆献礼"），在歌剧和舞剧的领域出现了一段新的高涨，涌现了一些具有创新意义、并得到广大群众欢迎的新作品。

第一节　歌剧音乐创作

1957年春天在北京召开的"新歌剧问题座谈会"[①] 按照"百花齐放、百家争鸣"的方针，对不同意见进行了充分交流，对今后歌剧创作的发展不作硬性规定，而是鼓励大家继续在实践中去摸索。这对后来中国歌剧艺术得以继续健康发展产生了积极的影响。尽管中间经过了"反右"斗争，但1959年至1966年间各种不同模式的歌剧创作仍然得到尊重和鼓励。因此，无论是北京还是外地，一大批新的歌剧创作不时得以隆重的上演。像湖北的歌剧《洪湖赤卫队》（张敬安、欧阳谦叔作曲）及"空政"的歌剧《江姐》（金砂、羊鸣、姜春阳作曲）、"海政"的《红珊瑚》等，都是在继承《白毛女》主要吸取民歌音调作为基础、并广泛吸取其他传统民间音乐的路子，特别吸收了《小二黑结婚》对传统戏

---

① 新歌剧问题座谈会是新中国建立以来首次召开的有关音乐创作的大型学术座谈会，会议由中国戏剧家协会和中国音乐家协会主办，从1957年2月15日至3月14日在北京召开，参加者共160多人。中央有关领导如：周扬、田汉、刘芝明、周巍峙、张庚、贺敬之等都到会讲话，庄映、刘炽、陈紫、张鲁、马可、卢肃、黄源洛等50多位音乐家均在会上发表了他们对歌剧创作的个人意见

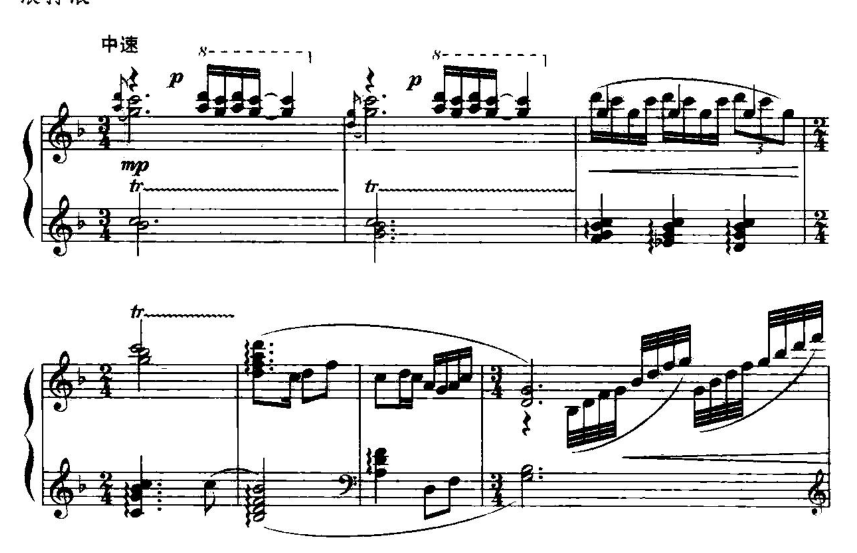
曲艺术经验取得成功的例子。如歌剧《洪湖赤卫队》中得到群众广泛喜爱的《洪湖水浪打浪》，就是以湖北天沔民歌的音调作为基础创作的。
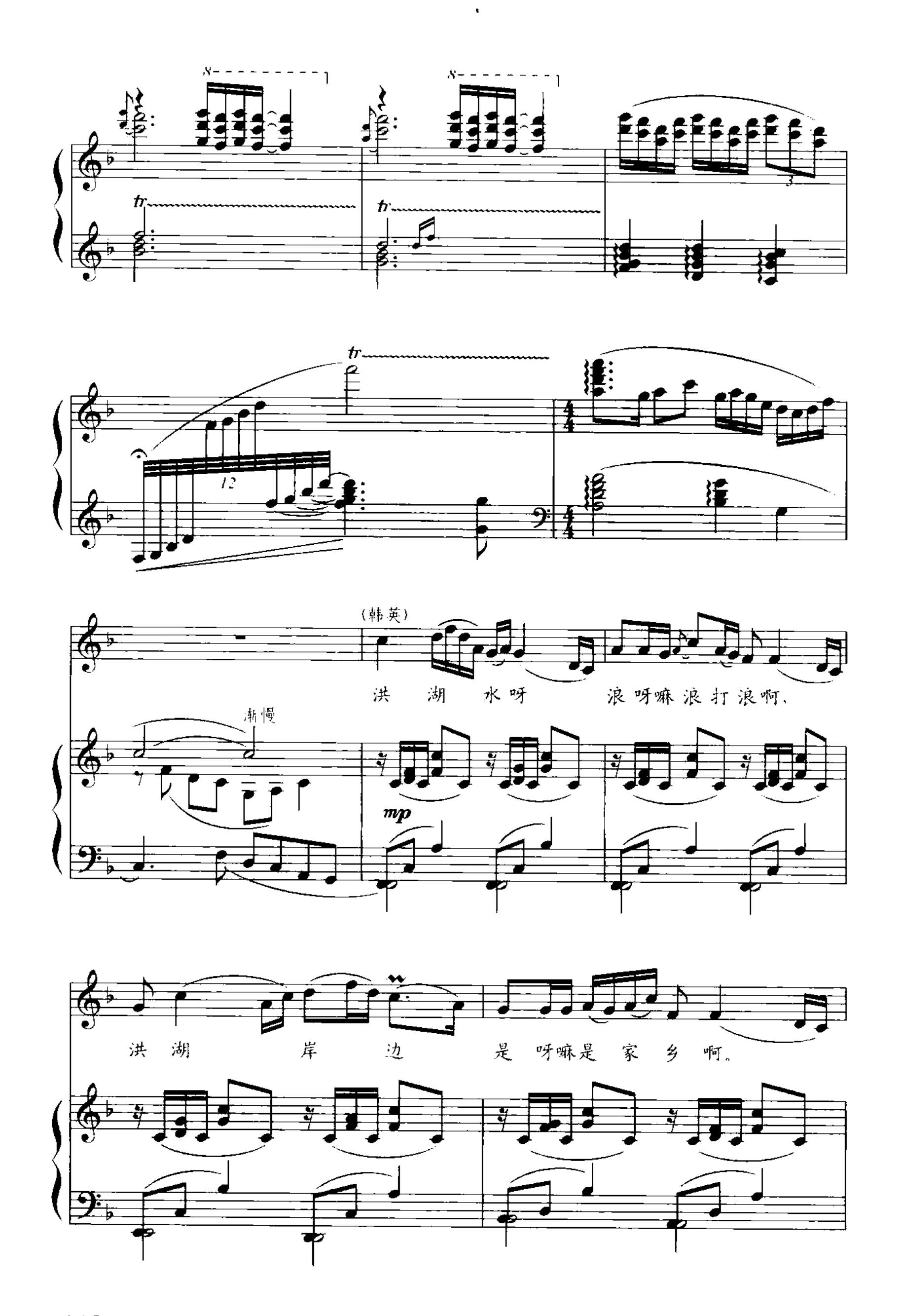


1959年湖北省歌剧团演出《洪湖赤卫队》，王玉珍（右八）扮演韩英。

图 02—17：歌剧《洪湖赤卫队》剧照

谱 02—07：张敬安、欧阳谦叔，歌剧《洪湖赤卫队》二重唱："洪湖水浪打浪"
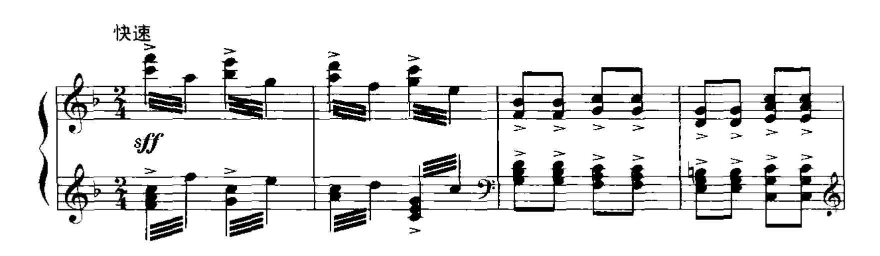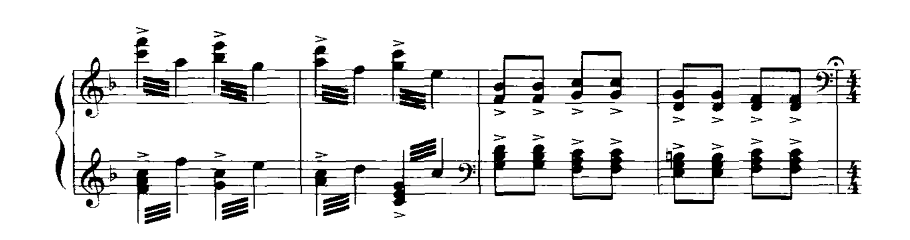




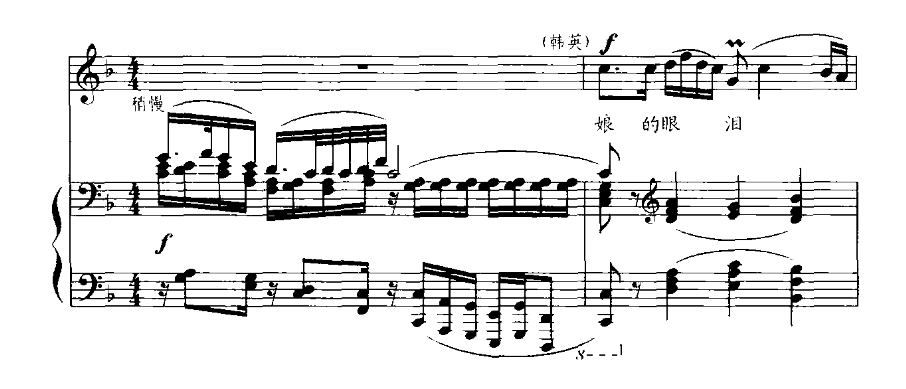
8
tr
12
渐慢
(韩英)
mp
洪 湖 水 呀 浪 呀 嘛 浪 打 浪 啊、
洪 湖 岸 边 是 呀 嘛 是 家 乡 啊。

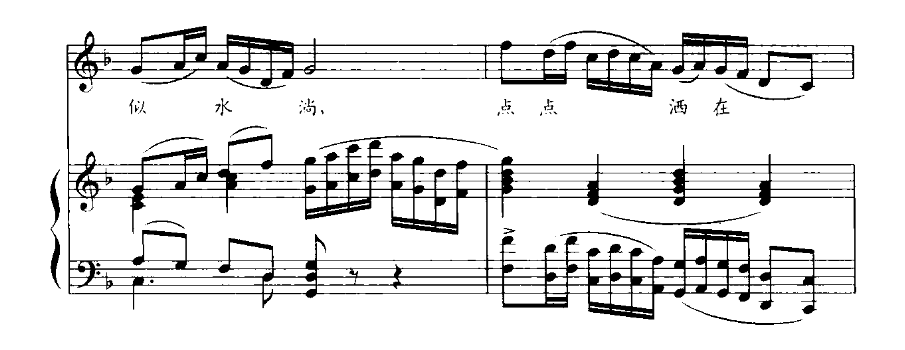
而其中在监狱一场韩英所演唱的两个大段唱腔：《没有眼泪，没有悲伤》和《看天下劳苦人民都解放》都是主要继承“板腔体”戏曲、以基本曲调作板式变化的经验写的成功之作。

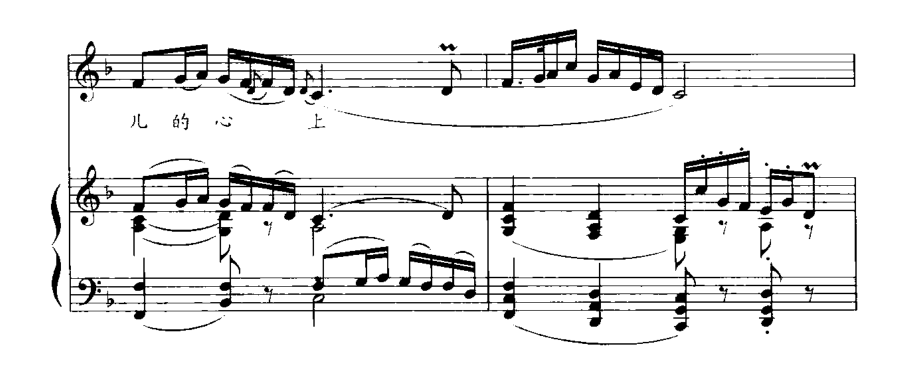
谱02—08：张敬安、欧阳谦叔，歌剧《洪湖赤卫队》独唱：“看天下劳苦人民都解放”

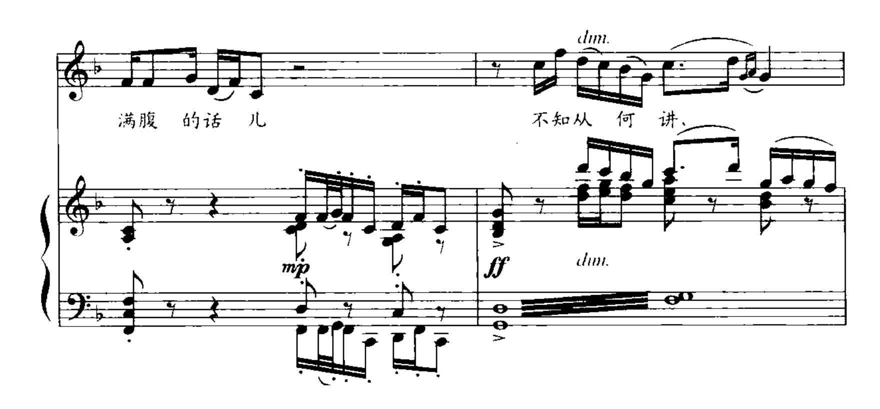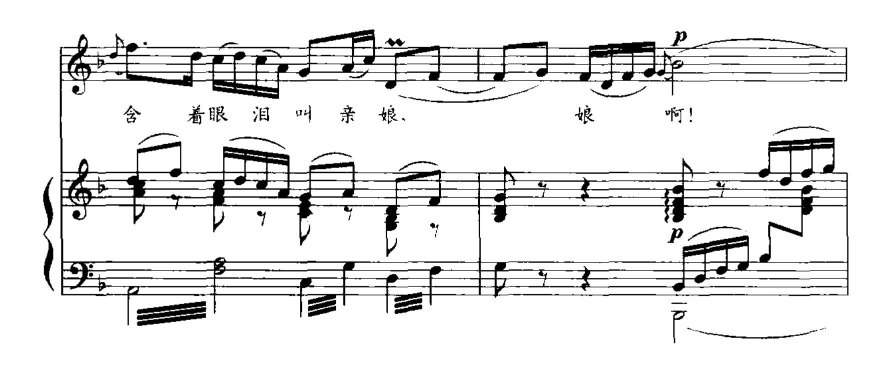







似 水 淌、 点 点 洒 在


儿 的 心 上


dim.
满腹 的话 儿 不知从 何 讲、
mp
ff
dim.



乐02—19：张敬安、欧阳谦叔，歌剧《洪湖赤卫队》选段："看天下劳苦人民都解放"（独唱与乐队伴奏）

歌剧《江姐》的音乐，则是在歌剧《白毛女》的基础上加以丰富发展的典型，不过它更侧重于在民歌和民间歌舞中吸取音调素材。至于歌剧《红珊瑚》（王锡仁、胡士平曲）的音乐则更多地吸取了戏曲的经验。1965年，经过有关领导和团体的努力，有意识着重借鉴了西洋歌剧的创作经验所写的歌剧《阿依古丽》（乌斯满江、石夫曲）则是一部比较成功的吸取西方歌剧的宣叙调、主导动机、对唱和合唱等经验而创作的新风格大型歌剧。

总之，当时中国作曲家的歌剧创作比较重视对民族传统经验的继承，因而所创造的音乐不仅优美动听，而且富于民族特色，并符合不同剧中人物形象刻画的要求，从而使当时创作的不少歌剧音乐深入人心。应该说，这阶段中国歌剧创作的成就是比较突出的，它们的经验是值得重视的。这些歌剧音乐的弱点主要在于有些作品对如何将现代多声创作的技巧与丰富多彩的、民族特色浓厚的音调的结合上，以及对在歌剧创作中如何全面运用各种现代创作技术，特别是配器技术的掌握上还缺乏足够的经验。

第二节　舞剧音乐创作

经过新中国初期对舞剧音乐，特别是一般歌舞音乐创作的摸索，至 1958 年后，首先在正确借鉴欧洲芭蕾舞剧音乐经验方面取得了明显的进步。代表性的作品有舞剧《鱼美人》（吴祖强、杜鸣心作曲）和现代芭蕾舞剧《红色娘子军》（吴祖强、杜鸣心、王燕樵等作曲）等。

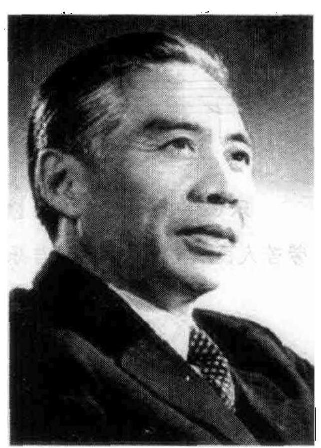


图 02—18：吴祖强（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

吴祖强（1927—　），他出生于北平的书香门第和知识分子家庭，从小就在文艺方面受到较深的熏陶。抗战期间随家庭迁往祖国的“大后方”，中学年代就跟随著名音乐家张定和、盛家伦学习音乐。1947 年考入南京国立音乐院，主攻理论作曲，师从江定仙教授。1952 年以优异成绩毕业留校，翌年即被选派至苏联深造。1958 年学成回国，在其母校中央音乐学院任教。1959 年与杜鸣心一起为中国民族舞剧《鱼美人》进行音乐创作，获得极大成功。1964 年又以他俩为主为革命芭蕾舞剧《红色娘子军》配写音乐，引起更大的社会反响（参阅第三编第一节“二”）。



图 02—19：杜鸣心（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

杜鸣心（1928—　），出身贫困，1939 年入重庆育才学校音乐组学习钢

琴、小提琴等，师从黎国荃、范继森教授。中华人民共和国建立后即在中央音乐学院任教。1960 年前后与吴祖强一起创作的两部舞剧音乐都大获成功，之后他一度继续从事舞剧音乐的创作，至“文革”结束，回到母校任教后，在创作上也改为以交响音乐创作为主。



图 02—20：民族舞剧《鱼美人》剧照之一



图 02—21：民族舞剧《鱼美人》剧照之二

乐 02—20：吴祖强、杜鸣心舞剧《鱼美人》选段“婚礼场面音乐”（管弦乐）

乐 02—21：舞剧《红色娘子军》选段：“序曲”（管弦乐）

乐 02—22：舞剧《红色娘子军》选段：《琼花独舞》（管弦乐）

以下是这两部舞剧的音乐创作情况：前者作为民间神话性传说题材，作曲家更多地吸取了中国民歌和民间歌舞的音调作为基础，后者作为现代革命历史题材，作曲家在吸取民歌、民间歌舞的同时又结合群众歌曲的音调作为基础；前者的音乐偏重于抒情和诗意的发挥，后者的音乐更偏重于革命激情和戏剧性冲突的发挥。两部作品的音乐都以其密切配合剧情的需要、人物情感的抒发和熟练地运用欧洲芭蕾舞剧的创作经验，以及现代乐队配器的创作技巧深深地打动了广大观众的心灵。

对中国舞剧音乐的新发展，除了吴祖强、杜鸣心作出突出的贡献外，还有北京张肖虎的民族舞剧《宝莲灯》（1957 年）、上海商易的民族舞剧《小刀会》（1959 年首演）和瞿维、严金萱的现代芭蕾舞剧《白毛女》（1964 年），以及广州彦克、郑秋枫、汪声裕的大型舞剧《五朵红云》（1959 年首演），沈阳铁元、钊邦、刘岩的舞剧《蝶恋花》（1959 年首演）等，均不同程度受到当时广大群众的欢迎，并为中国现代舞剧音乐创作的发展奠定了比较坚实的基础。

第三节　音乐舞蹈史诗《东方红》等歌舞音乐

1964 年秋，为了庆祝中华人民共和国成立 15 周年，北京各表演团体的文艺工作者在周总理的亲切关怀下，创编了一部大型音乐舞蹈史诗《东方红》。这部“史诗”在北京上千名音乐舞蹈

演员和著名的作曲家、指挥家的共同努力下，通过选编我国民主革命斗争中最有代表性的歌曲、配合编演大量生动的舞蹈及合唱的伴唱，成功地以艺术形象再现了波澜壮阔的中国革命史，抒发了中国人民的英雄主义气概和革命浪漫主义精神。

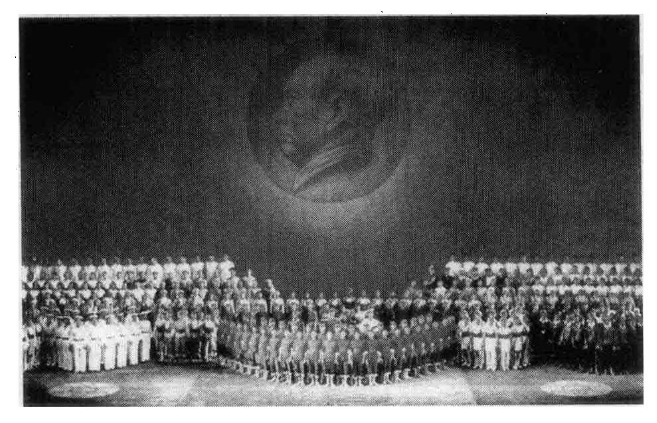


图 02—22：音乐舞蹈史诗《东方红》剧照之一（见《大百科全书·音乐舞蹈卷》）

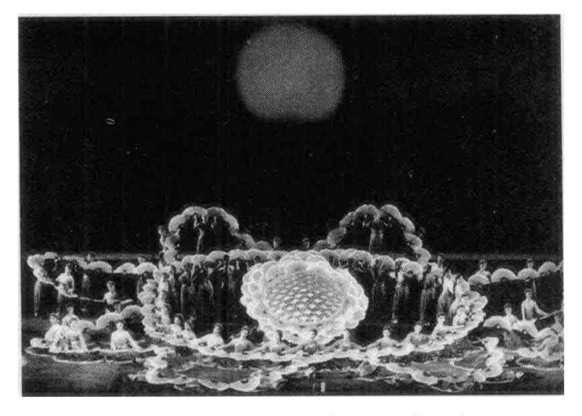


图 02—23：音乐舞蹈史诗《东方红》剧照之二（见《大百科全书·音乐舞蹈卷》）

除音乐舞蹈史诗《东方红》外，该阶段还出现了一些综合声乐、器乐，甚至配合一定的表演动作的大型声乐套曲作品，如战

友歌舞团集体编演的大型歌舞《风从太行来》、瞿希贤和吕远等人集体创作的大型歌舞《刚果河在怒吼》、“东方红”编导团编演的《椰林怒火》等。这种综合声乐、器乐及配合一定表演于一体的表演方式也对当时的大型声乐套曲创作产生一定影响。如“战友”歌舞团晨耕等集体创作，并由歌舞团全团表演的、拥有10个乐章的长征组歌《红军不怕远征难》，“空政”歌舞团编演的大型套曲《革命历史歌曲表演唱》，中央乐团集体创作和演出的、有8个乐章的、带一定表演动作的交响合唱《沙家浜》（这部作品在“文革”期间改名为《交响音乐“沙家浜”》，并被列为“样板戏”之一而驰名于世）等。

第六章　音乐批评与音乐理论研究

第一节　音乐批评

（一）关于方针政策的批评讨论

1957年以后，政治上"左"的冲击不仅在音乐创作及群众音乐生活上有鲜明的反映，在音乐理论批评战线也出现了直接的反应。最先引人注目的是1957年在《人民音乐》刊物上发起了一场针对汪立三等人对冼星海交响音乐创作进行批评的讨论。这个讨论的最初背景还是由于1957年初毛泽东对文艺方针"百花齐放、百家争鸣"的提出，刊物编辑部企图紧跟此方针，造成一种"学术争鸣"的局面。因此，编辑部最初将汪立三等人的文章发表后，组织一些不同意见的讨论，还发表了汪立三等人对这些意见的长篇"澄清"。但是，在当年秋天，全国各地展开"反右"斗争，特别是上海音乐学院将汪立三等人错定为"反党小集团"、将汪立三错定为"右派"后，就又紧跟形势发表了一篇调子完全不同的批判的长文①，后来虽然还发表了一篇李焕之所写的、对冼星海交响组曲《满江红》的、正面研究性的"劄记"，目的似乎想冲淡一下对汪立三等人的批判气氛（这篇文章发表于《人民音乐》1957年11月号）。但是，这个"讨论"最终致使汪立三

---

① 参见1957年《人民音乐》4月号汪立三等人的的《论对星海同志一些交响乐作品的评价问题》；该刊5月号韩中杰的文章，该刊6月号姚牧的文章，该刊7月号汪立三等人的《对一些问题的澄清和答复》，以及该刊8、9月号连载王云阶的《驳'论星海同志一些交响乐作品的评价问题'》和该刊12月号刘福安的《以汪立三为首的反党小集团是怎样反对党的文艺方针的》。

与上海音乐学院另一些老师（甚至学生）在“反右”斗争中被划为“右派”（或称“反党集团”分子），同年冬，汪立三（作为“右派分子”）等人被“分配”到东北军垦农场劳动，从而使该讨论成为从学术争鸣上升为政治斗争，并给予行政处理的典型事例之一。

与此相仿的是，在1958年全国“热火朝天”进行“大跃进”的过程中，在思想文艺界又开展了一场主要针对少数党外老教授、老专家而进行批判的所谓“拔白旗”运动，典型的事例是将上海音乐学院钱仁康教授打为‘白旗’，同时在上海、北京有关刊物上组织一批相应的批判文章，所列罪名是所谓他‘对黄自的研究’存在所谓“立场错误问题”[1]。

这两件事使人感到，“双百”方针的贯彻常常由于受政治上“左”的冲击而使其难以实事求是地落实，并且往往都变成了“利用学术讨论作为政治批判的的幌子”，其恶劣影响相当深远。同时，这两个“讨论“也给人们对历史人物的研究带来了极其深远的消极影响，即对聂耳、冼星海这些革命音乐家的评价只能“美化”、“神化”，不能批评，而对有些音乐前辈（如黄自、萧友梅等）则必须作为“资产阶级知识分子”批判其“两面性”，并错误地将这种不实事求是的态度视作是所谓“阶级分析”的标志。与此类似，在1963年夏，在上海、北京的有关报刊上，还展开了一场所谓“德彪西的讨论”，批判的矛头表面指向人民音乐出版社，实质却是针对贺绿汀，这场讨论开头还“轰轰烈烈”，后来也就“不了了之”了。

与此同时，在一些刊物上还展开了对所谓“黄色音乐”、对

---

① 参见1959年《人民音乐》2月号就组织了一批所谓“首都音乐界举行座谈批判钱仁康的资产阶级学术思想”文章，1959年《音乐研究》第六期上也组织了第3—5的5篇文章批判钱仁康对黄自的研究

“九九艳阳天”等歌曲、对《丢戒指》等改编民歌进行的“讨论”或批判。这种局面直到1961年党对“大跃进”、“反右倾”以来的错误给予一定的纠正，并重新强调“双百方针”的贯彻时才有所好转。

但是，这一短暂宽松的学术气氛到1963年后又发生了变化。其典型事例首先是：1961年在《人民音乐》上所展开的、由马思聪演出曲目引起的讨论。这个讨论最初是从西安一篇对马思聪演出曲目的批评引发的。同样，《人民音乐》当初发表这一批评的意图也是作为具体贯彻“双百”方针组织的，因而开始还容纳了不同意见的讨论，并且在1962年编辑部结束这一讨论时还发表了观点基本正确的“评论员文章”。但不久，又遭到更强烈的、对编辑部意见猛烈的批评，最后在1964年“两个批示”的压力下，《人民音乐》编辑部又发表“完全接受批评的自我检讨”，从而更加深了在理论阵地的“左”的影响[①]。

其次是1964年以《光明日报》为主展开的有关“三化”方针的讨论，开始主观上仿佛又决心要开展一场自由讨论，但实际上这个讨论（包括组织者和参与讨论的作者）也难以摆脱“两个批示”的压力，到1966年春，又以一篇“左”的社论的推出，致使“三化”讨论背离初衷而结束，从而使人们长期从根本上对“三化”方针产生误解[②]。

由此可知，要使学术真正展开自由讨论，真正贯彻“双百方

---

① 可重点参阅《人民音乐》1959年2月号董大勇的文章，7月号《人民音乐》编辑部“评论组”的文章，1961年4月号郑伯农的文章，1964年12月号《人民音乐》编辑部对这一讨论的“小结”和对1959年编辑部“评论组”文章的检查。

② 关于“三化”讨论主要可参阅1964年至1966年的《光明日报》所开辟的“讨论专栏”，特别是该报于1966年2月26日所发表的编辑部对此讨论的“总结”；也可参阅《人民音乐》1964年3月号赵沨的《试论音乐革命化和民族化、群众化的关系》，4月号周国谨、安波的文章，6月号彦克的文章，7月号陈婴（即李业道）、红玲的文章，8、9月号“本刊编辑部”对这个讨论的综述等文章。

针”，不摆脱政治上“左”的压力，不坚持“实事求是”精神，是根本行不通的。但这些在当时似乎是无法实现的。

（二）关于创作问题的讨论

如前所述，在1960年起全面纠正“大跃进”的“左”的错误，重申认真贯彻“双百”方针的短短3年间，以《人民音乐》为主阵地，开展了长达3年有关“交响音乐创作”的讨论[①]。同时，也开展了对歌剧、歌曲等创作的讨论。在这些讨论中，基本做到了不同意见的自由交换，不勉强作什么“一致的结论”，达到了相互启发的积极作用。同时，中国音协与《人民音乐》还组建了专门的“评论组”，主要围绕新作品的发表开展定期的评论活动，及时对正式公演的大型作品（歌剧、交响音乐、大型声乐套曲等）展开自由讨论，并由“参与者”（一般除了“评论组”的成员外还吸取有关作曲家、指挥、主要演员等列席）分别为《人民音乐》撰写评论。这在一定程度上健全了经常性的音乐评论活动，活跃了音乐界的学术空气。

第二节　音乐理论研究

1957的“反右”、1958年的“大跃进”和1959年的“拔白旗”使得音乐理论研究工作在开始阶段就被一股“反对资产阶级唯心主义”、“反对资产阶级学术权威”和“反对学术研究的个人

---

① 有关交响音乐创作的讨论可参见《人民音乐》1961年3月号汪毓和的《从几部作品谈交响音乐反映历史革命战争的问题》，4月号成于乐（即赵沨）的文章，6月号吕骥的文章，7、8月号程云、茅于润、聆群、钱仁康等4篇文章，9月号王云阶的文章，10月号李焕之、姚锦新的文章，11月号马思聪、居思惠（即赵沨）的文章，12月号茅于润、李凌的文章，1962年2月号伍雍谊的文章，7月号居思惠、刘季林的文章，9月号赵宋光、陶英的文章，10月号任嘉（即郑伯农）的文章，11月号聆群、罗忠镕的文章，至1964年后这个书面讨论基本上告一段落。

主义”的“左”风所笼罩。主要表现在：对复杂的历史现象作简单、粗暴的“阶级分析”，在实际操作上不适当地贬低“个人钻研”的方式、错误地提倡集体编书或所谓“师生集体编史”等。这股风的影响始于文学战线，如“北大师生集体编写”的“中国文学史”、北京“北师大师生集体编写”的以民间文学为纲的“中国文学史”等，都得到了舆论界的极其不适当的吹捧。当然，这股风也不同程度地影响了有关音乐史论研究工作。不过，随着60年代初对“大跃进”以来“左”倾的全国性纠正，上述情况稍有一定的改进，并陆续涌现了一些值得注目的音乐专著及教材。如：杨荫浏开始了对解放初期编著出版的《中国古代音乐史纲》的认真修订，80年代初以《中国古代音乐史稿》为名由人民音乐出版社出版，中央音乐学院以张洪岛、陈宗群、汪毓和、于润洋等编写的《外国音乐史》教材（1983年以《欧洲音乐史》为名由人民音乐出版社出版），汪毓和编写的《中国现代音乐史纲》（1964年由人民音乐出版社以“中央音乐学院试行教材”为名内部发行，1984年以《中国近现代音乐史》为名正式出版），由中央音乐学院音乐研究所编写的《民族音乐概论》（1964年由该所内部铅印出版，1980年以中国艺术研究院音乐研究所为名正式由人民音乐出版社出版），李重光的《音乐理论基础》（1962年以中央音乐学院附属中学试用教材名义由音乐出版社出版）、吴祖强的《曲式与作品分析》（1964年以中央音乐学院试用教材名义由音乐出版社出版），以及一些对西方作曲理论进行“民族化”的摸索性研究著作，如军驰、李西安编著的《中国民族曲式》（1964年由音乐出版社出版）、徐源等编写的《民族乐队乐器法》（1963年以中央音乐学院编、中央音乐学院试用教材为名由音乐出版社出版）和一些由中国著名音乐教育家编辑的、适用音乐院校的各种外国教学曲集。这些努力标志着中国音乐家自主办教育的观念有所提

高，过去一切高等院校音乐教材完全依靠外国的情况发生了根本性的转变。

学习重点

1. 简述本时期中国声乐创作的新发展（体裁、风格、形式等）。
2. 简述本时期中国器乐创作的新发展。
3. 简述本时期中国其他音乐种类的新发展。
4. 简述本时期政治环境与文艺音乐创作的关系。

第三编 “文革” 及 “拨乱反正”阶段的音乐（1966—1978）

1966 年“文化大革命”（简称“文革”）的爆发有其国内外深刻复杂的内在根源，其斗争的形式、发展过程及所造成的损失和影响，是历史上空前的。而 1976 年“文革”的遽然结束既是事物发展的必然结果，也是一种政治突变。因此，要将其胜利形势逐步稳定，又经过了一个历时 3 年多的、称之为“拨乱反正”的调整过程。

中国社会主义革命的“新时期”是以党的“十一届三中全会”确立了以邓小平为首的党中央和制定了社会主义建设的基本路线后才正式开始的。

第一章 “文革”前期的音乐

第一节 “语录歌”及其他

1966 年初夏爆发的“文革”，全面否定了从 20 世纪 30 年代以来的革命文化音乐传统和新中国建立以来的全部社会主义文化艺术的成就。几乎所有代表性的知名音乐家均遭到了批判和冲击，绝大多数一般中老年音乐工作者也基本处于“靠边站”的境地。最初，唯一能够生存和活动的音乐就是以“红卫兵”为主体的、各种鼓吹冲杀的政治歌曲，即《红卫兵战歌》、《造反歌》、

《牛鬼蛇神歌》(简称“嚎歌”等),“红太阳”歌[1],以及各种各样根据“毛泽东语录”所编配的“语录歌”。这些特殊歌曲的编写绝大多数是直接出于当时幼稚而狂热的青年学生之手,也有是出于个别得到特殊“解放”的音乐家之手。这些特殊音乐除了极少数外,绝大多数与其说是“音乐”、还不如说是带旋律的“政治口号”和“斗争喧嚣”。特别到后来,对它们的演唱完全失去了宣传鼓动的意义,而变成了一种各派进行派性斗争和日常生活中庸俗化、公式化的“禅语”。因而,它们的价值除了可以作为当时一种特殊形式的文艺“冲击”物外,只能作为对这个特殊历史阶段的历史见证。幸亏它们的存在实际上只在“文革”初期的一、两年左右。

乐 03—01:语录歌《领导我们事业的力量》

乐 03—02:语录歌《争取胜利歌》

第二节 “样板戏”音乐

在“打倒一切”的破坏后,以江青为代表的“一伙”(这里所指的是以于会泳为代表的文艺界的追随者和助手),就积极进行所谓“革命样板戏”的炮制。他们以“文艺界最高统治者”及其一伙的身份和权势,调动了相当一批他们认为“政治上可用、业务上拔尖”的文艺工作者,选择一些在“文革”前就已基本完成的优秀剧目和曲目,组成了以编演“样板戏”为目的的艺术队伍(即北京、上海等城市的几个所谓“样板团”),以达到江青提出的“以样板戏占领社会主义舞台”的目的。当时先后编演了两

---

① 一般对“文革”初期(即 1966 年夏前后至 1968 年以前)在群众中流传的、歌颂毛泽东主席的各种各样的歌曲统称为“红太阳”歌。

批“革命样板戏”①，即：现代京剧《红灯记》、《奇袭白虎团》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《红色娘子军》、《龙江颂》、《杜鹃山》，以及现代芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》，交响音乐《沙家浜》，钢琴协奏曲《黄河》，钢琴伴唱《红灯记》等。这些作品以其特殊的背景和条件确实一度占领了我国的舞台，同时，也以其具备相当的艺术质量而适应了当时广大群众迫切需要精神生活的现实，尽管它们不同程度地、特别在其剧本内容上又新添了极左的“文革”印记。当然，这批作品的艺术价值是不平衡的。其中以现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《杜鹃山》比较突出。其他像《海港》、《龙江颂》等既有其艺术的进一步创新，又比较突出地带有“文革”的思想烙印。像现代京剧《红色娘子军》等几乎没有产生多大影响。作为京剧现代戏，这些作品在运用传统京剧的传统形式来表现现代生活方面均有各自的创新，特别像后来编演的《杜鹃山》更显得突出。而有些作品，如《海港》、《龙江颂》等，主要由于其剧本情节与当时“四人帮”极左思潮关系过于密切，致使它们在“四人帮”垮台后一直无法再搬上舞台。

上述“样板戏”中的音乐、舞剧作品中由于不少也是根据“文革”前原作所改编的，本身基础就比较好，并在艺术上各有其显著的创新。如《交响音乐“沙家浜”》，它的初稿完成于1965年冬，初名《交响合唱“沙家浜”》。当时它基本上就是根据京剧《沙家浜》的音乐改编成由独唱、合唱与管弦乐组成的大型声乐套曲，同时穿上剧中人物的服装，演唱时带一定的造型动作。该曲是中央乐团一个“创作集体”（其中有罗忠镕、杨牧云、

---

① 在70年代初以后，“四人帮”及其在文艺界的一伙还创编了现代京剧《磐石湾》、现代舞剧《沂蒙颂》、交响音乐《智取威虎山》等作品，它们也得到了上演，但后来创演的作品一般就不再称之为“样板戏”了。



图 03—01：现代京剧《杜鹃山》剧照（蒲方提供）

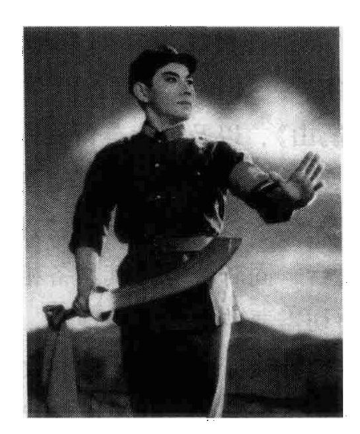


图 03—02：芭蕾舞剧《红色娘子军》剧照

邓中安、谈炯明等）根据现代京剧《沙家浜》进一步加工创编的。所以，严格讲，这部作品应是根据中国现代京剧《沙家浜》的基本情节、人物、主要唱腔，按照大型交响合唱套曲（共有：序曲与 10 个乐章）模式所写的一部“清唱剧”。运用京剧的音调、保持京剧的基本风格，并以与现代合唱、管弦乐相结合的方式来表现，应该说，这是具有历史创新意义的，其客观艺术效果也是比较好的。其存在的问题主要是部分段落的歌词写作受“四人帮”政治“套语”的影响比较明显，在一定程度上给其音乐带来某些“偏激做作”的局限。

乐 03—03：中央乐团集体创作小组，交响音乐《沙家浜》“序曲”及第一乐章

芭蕾舞剧《红色娘子军》也与 1965 年正式首演的原稿面貌大体一致。当时所作的修改只是对剧情进一步突出了所谓“政治的内涵”，对主要人物的姓名、某些情节及其音乐作了一定的改变、增删。如主要人物之一“吴清华”原来的名字叫“琼花”，

虽然其主题音调没变，但其织体和乐队配置作了相应改变；另外，加进了一些歌唱的段落和海南黎族歌舞段落等。因此，前后两个版本艺术上没有根本性的差别。

钢琴协奏曲《黄河》却是完全在“文革”期间由当时中央乐团的一些演奏者和作曲者所创编的新作。该作品取材于抗战期间冼星海所创作的《黄河大合唱》的基本构思、主要旋律和形象，按照协奏曲的一般模式重新结构改写。改编者对冼星海的原著是内心尊崇的，改写的过程基本保留了原作那充满爱国的深情、饱含对强敌的仇恨和全民抗击侵略的决心，以及深信中国人民的正义斗争必将赢得全世界人民的支持而取得最后胜利的豪情壮志。改编者巧妙地将拥有8个乐章的大型声乐套曲改为只有4个乐章的钢琴独奏与大型管弦乐队相结合的纯器乐作品，成功地以新的音乐语言保留并发扬了原作音乐宏伟、浑厚的英雄史诗气势和原作者（即冼星海）的独特艺术个性。因此，这一“改编”也应该说就是一种“艺术再创造”、一种特殊的“创作”。与此同时，殷承忠还根据京剧《红灯记》的主要唱段改编了一套同名钢琴组曲，后即以《钢琴伴唱“红灯记”》正式发表。

以上这几部“样板音乐作品”几乎是当时演出最广泛、国内外影响最大的中国音乐作品。在“文革”结束后，它们都先后一一被重新搬上了舞台，恢复其在群众中的影响，并受到许多爱好文艺的青年的广泛欢迎。

1969年后，为了解决群众没有“好歌”唱的问题，“四人帮”一伙不得不同意对少数根据民间歌曲改编曲（如延安歌舞团创编的《陕北民歌五首》等）的公开上演和播放。与此同时，他们还企图“开放”少数自认为“音乐是好的、但歌词必须修改”的“历史歌曲”。前者由于其主要旋律基本取自原来的民间音乐，在遭到几年“禁锢”之后得到“解放”，仿佛一股清泉涌来，使人感到分外亲切，但是其数量实在太少，仍然无法满足人们的要

求；对后者，由于都必须按照“文革”的政治标准重新进行编词去和原曲调结合，这一篡改历史的做法后来遭到了音乐界和广大音乐爱好者的强烈抵制，反倒成为后来人们批判“文革”中“四人帮”一伙搞“反历史主义”的一个罪证。

总之，在“文革”前期的几年内，由于“四人帮”一伙疯狂推行极左的文艺政策，使中国的文艺舞台上始终改变不了千篇一律的凋谢景象。无论是广大群众抑或中央领导，都对此渐生不满，多次强烈要求在文艺政策上进行逐步的调整。

第二章 “文革”后期的音乐

从1971年“林彪事件”发生后，开始出现了先后以周总理、邓小平副总理主持中央工作与以江青为首的“四人帮”仍在文化教育工作上掌握相当实权的局面。在这一形势的影响下，文艺工作终究还是得到了一定的缓慢恢复和推进。具体表现为：

1. 被“解放”的音乐家和文艺团体开始增多了。当时，除了少数“样板团”外，从中央到地方开始逐步改建了一批新的文艺团体和院校，如北京的中央歌剧团、中央“五七”艺术大学[①]、北京芭蕾舞剧院等，并恢复了一批文艺团体，如中央广播艺术系统的有关团体、部队系统的文艺团体以及各地方省级的文艺团体等；

2. 由“中央文艺创作领导小组”（当时简称“文艺组”）[②]领衔于1972年正式公开编印出版了供广大群众演唱的歌曲集《战地新歌》（先后出了5集，一年出1集），并迅速落实关于毛泽东“恢复电影、戏剧、音乐、美术、舞蹈5种文艺刊物的批

---

① 中央歌剧团是在1972年由“四人帮”控制下的文化部出面、将1964年建立的原“中央歌剧舞剧院”、和“中国歌剧舞剧院”部分被“解放”的歌剧演员和演奏家等文艺工作者，合并为一个新建团体的称谓。该团体的领导小组为：马可、白凌、郭兰英等人所组成。但是，这个团体到“文革”结束后的“拨乱反正”中又撤销了；中央五七艺术大学是1974年将在1970年下放部队“锻炼”的、原中央各高等艺术院校全部调回北京，合并成立了一所直属文化部领导的综合性高等艺术教育机构。它的前身即1971年成立的、以江青为名誉校长、于会泳为校长的“中央五七艺术学校”。中央五七艺术大学的校长为当时文化部长于会泳兼任、常务副校长为原文化部教育司司长王子成，副校长由当时“中央文艺领导小组”的成员钱浩亮、王曼恬、李德伦、刘庆棠分别兼任。

② 这是“四人帮”一伙在国务院文化部之外另设的一个主要抓文艺创作工作的一个领导机构，由其亲信于会泳、王曼恬、刘庆棠等直接领导，并还专设了一个“办公处”（当时简称“创办”）。

示”的有关措施，如1976年正式复刊《人民音乐》，就是音乐方面的鲜明体现，当然它也是当时唯一合法出刊的、创作与文字并重的综合性期刊；

3. 拍摄了新的故事片：《闪闪的红星》、《海霞》、《创业》、《春苗》等；

4. 在北京举办有关音乐舞蹈的全国性“会演”、“调演”等；

5. 江青等一伙还向一部分作曲家提出以“继承、发扬我国优秀文化历史长河”为名，创编一批以我国古代和民间音乐优秀遗产为题材的新的器乐作品，并为优秀的戏曲、说唱艺人的演唱进行录音录像工作。

但是，在此期间，以江青为首的“四人帮”又挑起了所谓“无标题音乐”的思想批判[1]，阻碍举办“聂耳、冼星海作品音乐会”和公映电影《创业》等事端，连连向文艺界发难。但总的说来，在“文革”后期，在周恩来、邓小平等中央领导的干预下，群众音乐生活和新的音乐创作与表演等方面比“文革”前期有了新的变化。

第一节　声乐创作的恢复

这阶段音乐创作的恢复首先体现在产生了一些受人欢迎的声乐新作品，如：田光、傅晶的《北京颂歌》，梁克祥的《雄伟的天安门》，施光南的《打起手鼓唱起歌》，唐诃、生茂的《老房东查铺》，彦克的《回延安》，尚德义的《千年的铁树开了花》，杨正仁的《阿佤人民唱新歌》，朱践耳的《远航》，钊邦的《台湾

---

① 这是1972年江青一伙为了攻击周总理，利用一外国音乐家来华访问演出时有关方面对其宣传的一份报告中的某些词句而发动的一场所谓对欧洲资产阶级上升时期的音乐的“批判”运动。这个批判不仅在国内音乐界又刮起了黑风，在国际上也造成了恶劣的影响。

同胞，我的骨肉兄弟》，遇秋、生茂的《一壶水》，以及金月苓的《我爱北京天安门》等（这些创作大多登载在《战地新歌》的第一、二集）。

乐 03—04：田光、傅晶，《北京颂歌》

乐 03—05：彦克，《回延安》

从 70 年代以后，电影事业最先得到了一定的恢复，先后拍摄了《闪闪的红星》、《海霞》、《创业》、《春苗》等故事片。一批作曲家，如傅庚辰、秦咏诚、王酩等随之得到启用，从而使一批新的电影插曲如：傅庚辰的童声合唱《红星歌》、女声独唱《映山红》、男声独唱《红星照我去战斗》（均为电影《闪闪的红星》插曲）、秦咏诚的《满怀深情望北京》（电影《创业》插曲）、王酩的《边疆的泉水清又纯》（电影《黑三角》插曲）、《渔家姑娘在海边》（电影《海霞》插曲）等，都广受群众欢迎。

乐 03—06：傅庚辰，《红星照我去战斗》（电影《闪闪的红星》插曲）

当时还产生了一些大型声乐套曲，其中像郑律成的合唱套曲《长征路上》，就是作曲家在“文革”期间从陆续创作的有关毛泽东诗词歌曲中摘选出有关长征题材的合唱作品编辑的。全曲共 5 个乐章，即 1.《七律・长征》；2.《亿秦娥・娄山关》；3.《十六字令三首》；4.《清平乐・六盘山》；5.《念奴娇・昆仑》。这些合唱气势雄伟、声情并茂，并富有丰富多彩的艺术想象和朴实深厚的创作个性，以及简洁洗炼的合唱写作技巧。



图 03—03：傅庚辰

但由于作曲家在“文革”期间长期处于被“四人帮”排挤、压制的状况，他的作品一直得不到演出的机会。直到1977年冬在首都文艺界纪念他逝世一周年而举办的音乐会上，才得以正式首演。

乐03—07：郑律成，合唱《忆秦娥·娄山关》（选自合唱套曲《长征路上》）

另一首值得注目的此类作品是田丰的大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》。这部作品完成于1971年，全曲共分5个乐章（管弦乐伴奏）。即：1.“沁园春·雪”；2.“渔家傲·反第一次大围剿”；3.“忆秦娥·娄山关”；4.“清平乐·六盘山”；5.“七律·人民解放军占领南京”。作曲家成功地通过鲜明生动的音乐语言的创造，将原诗所蕴含的豪迈气概和深刻情感给以恰当的表达，并力求做到民族特色与时代精神的统一，声乐与器乐、独唱与合唱、领唱与伴唱的对比统一。

田丰（1933—2001），原名“保罗”，出身于基督教士家庭，至60年代才改现名。抗战期间曾先后被重庆“四川第七保育院”及“北碚第三儿童教养院”收养。1945年考入“国立音乐院幼年班”学习大提琴。中华人民共和国建立后，曾在南京军区文工团任乐队演奏员。1957年插入中央音乐学院作曲系二年级学习，师从吴祖强等教授。毕业后即调入中央乐团创作组专事音乐创作。主要作品有：交响合唱《大凉山之歌》、交响三部曲《昨夜、今天、未来》、《为毛主席诗词谱



图03—04：田丰（见《20世纪华人音乐经典》图册）

曲五首》等。80 年代以其大型合唱《云南风情》获“全国合唱作品评奖”一等奖。从此以后，对云南各少数民族音乐舞蹈产生强烈的兴趣，以至自愿调离北京，在昆明创办了一个以“继承发扬云南少数民族音乐舞蹈”为宗旨的、非赢利的、民办的“民族音乐研究所”，并为此竭尽全力贡献出自己的一切。2001 年不幸病逝于北京。

乐 03—08：田丰，《沁园春·雪》（合唱与乐队，选自大合唱《为毛主席诗词谱曲五首》）

此外，在“文革”后期，上海京剧团参照“交响音乐《沙家浜》”的模式还编写了一部“交响音乐《智取威虎山》”。

第二节　器乐创作的恢复

在器乐创作方面，首先值得提出的是产生了一系列民乐新作品。主要有：王惠然的柳琴曲《春到沂河》，刘希圣的扬琴曲《红河的春天》，张燕的筝曲《东海渔歌》，陈国权、丁伯苓的筝曲《清江放排》，王国潼的二胡曲《奔驰在千里草原》，刘长福的二胡曲《草原新牧民》，以及简广易、王志伟的笛曲《牧民新歌》，魏显忠的笛曲《扬鞭催马运粮忙》，张晓峰的唢呐曲《山村来了售货员》，白诚仁的口笛曲《苗岭的早晨》等。这些民乐作品不仅体现了中国民乐音乐家的创作热情，并且在发挥各自乐器的制作改革和演奏技巧上都有新的发展。如张燕的筝曲《东海渔歌》就以其题材的现实性、创作风格的多声性以及对筝演奏技巧的大胆创新，为筝音乐的发展有所推动而受到广泛好评。

另外，这个阶段一些民乐家还对民族乐器（主要是筝和柳琴）的改革进行了一定的努力。如柳琴原来只是山东戏曲、说

唱的一种伴奏乐器，它的形态较小、制作简单、表现力也不够丰富。70 年代在山东前卫歌舞团民族乐队工作的王惠然，参照琵琶的制作将该乐器的弦数由 3 弦改为 4 弦，又扩大了乐器的体积、改善它的发音性能，并亲自为此创作了许多独奏乐曲。从而使这件乐器逐渐成为民乐独奏品种中的一个为人们所接受、喜爱的乐器，也促使它在民族乐队中逐步占有重要地位。
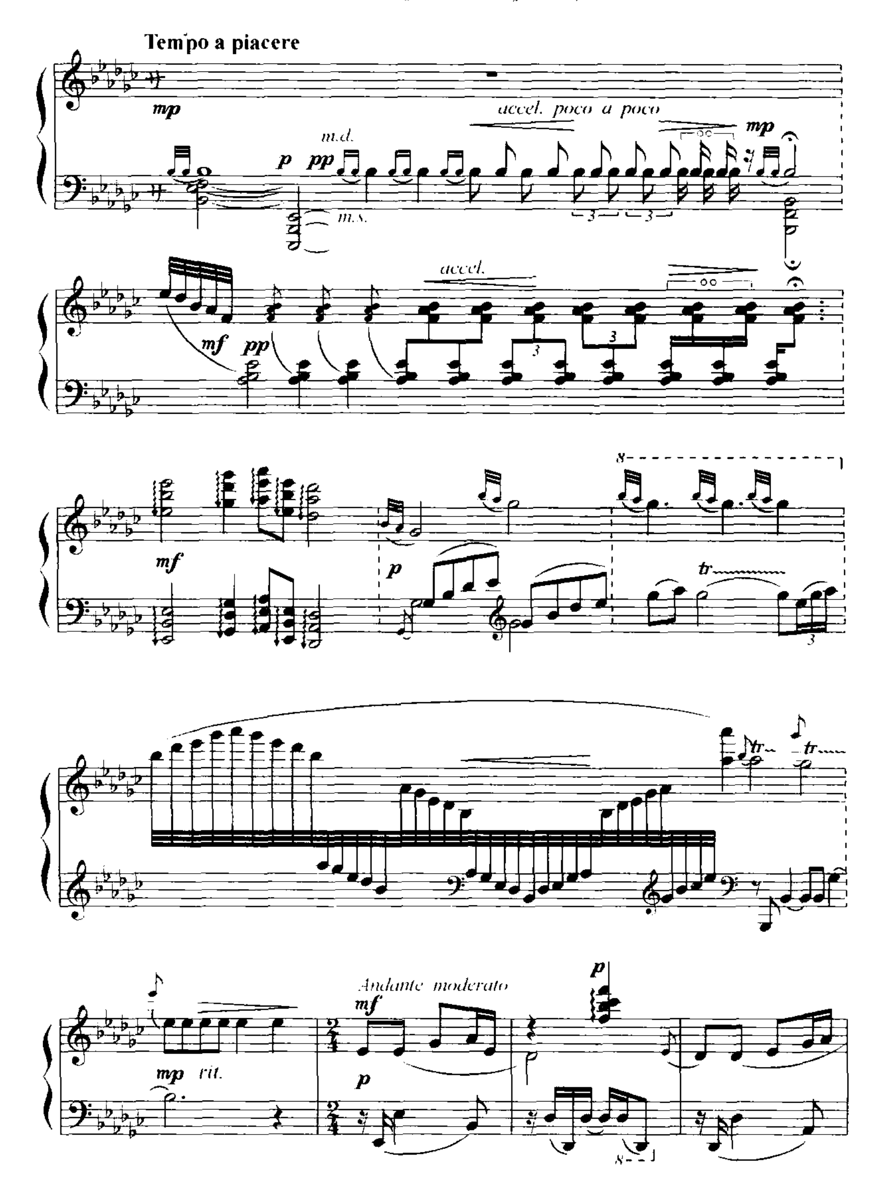
在大型器乐创作方面先后产生了吴祖强根据阿炳同名二胡曲改编的弦乐合奏《二泉映月》和吴祖强、刘德海合作的琵琶协奏曲《草原小姐妹》等作品。
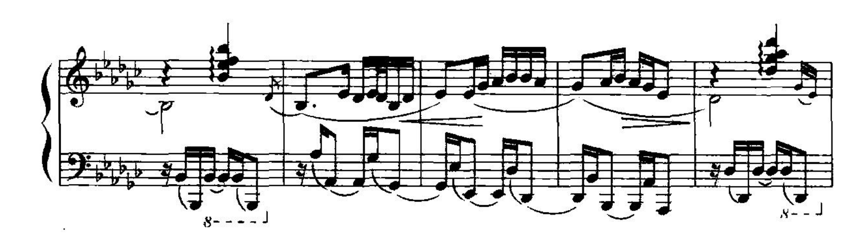
上述作品中有一些由于“四人帮”一伙的无理压制而没有得到及时发表和公演，直到“文革”结束后才一一得到公演，多数受到广大群众的欢迎。尤其像弦乐合奏《二泉映月》和琵琶协奏曲《草原小姐妹》，始终保持其较高的上演率。

乐 03—09：吴祖强、刘德海《草原小姐妹》前半（琵琶协奏曲）

对于西洋乐器的独奏创作方面，大多是在所谓“继承、发扬历史长河”的名义下对钢琴音乐“民族化”的探索，尤其是从传统民族器乐中吸取素材进一步丰富扩大中国风格的钢琴语言方面作了一定新的努力。主要代表作有：黎英海根据同名琵琶曲改编的钢琴曲《夕阳箫鼓》（此作品正式发表于 1980 年之后），王建中的《陕北民歌四首》，根据同名唢呐曲改编的《百鸟朝凤》，根据同名古琴曲改编的《梅花三弄》，刘庄根据同名江南丝竹改编的钢琴曲《三六》，储望华根据同名歌曲改编的钢琴曲《浏阳河》，根据阿炳同名二胡曲改编的钢琴曲《二泉映月》，刘庄、殷承宗根据同名琵琶曲改编的钢琴曲《十面埋伏》，陈培勋根据同名广东音乐改编的钢琴曲《流水》，以及刘诗昆、郭志鸿根据同名筝曲改编的钢琴协奏曲《战台风》等。

谱03—01：黎英海，钢琴曲《夕阳箫鼓》开始





乐 03—10：黎英海，钢琴曲《夕阳箫鼓》开始

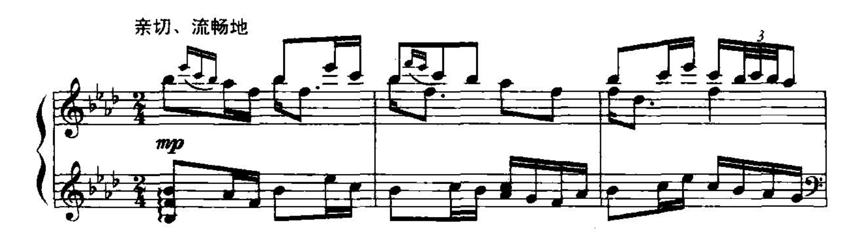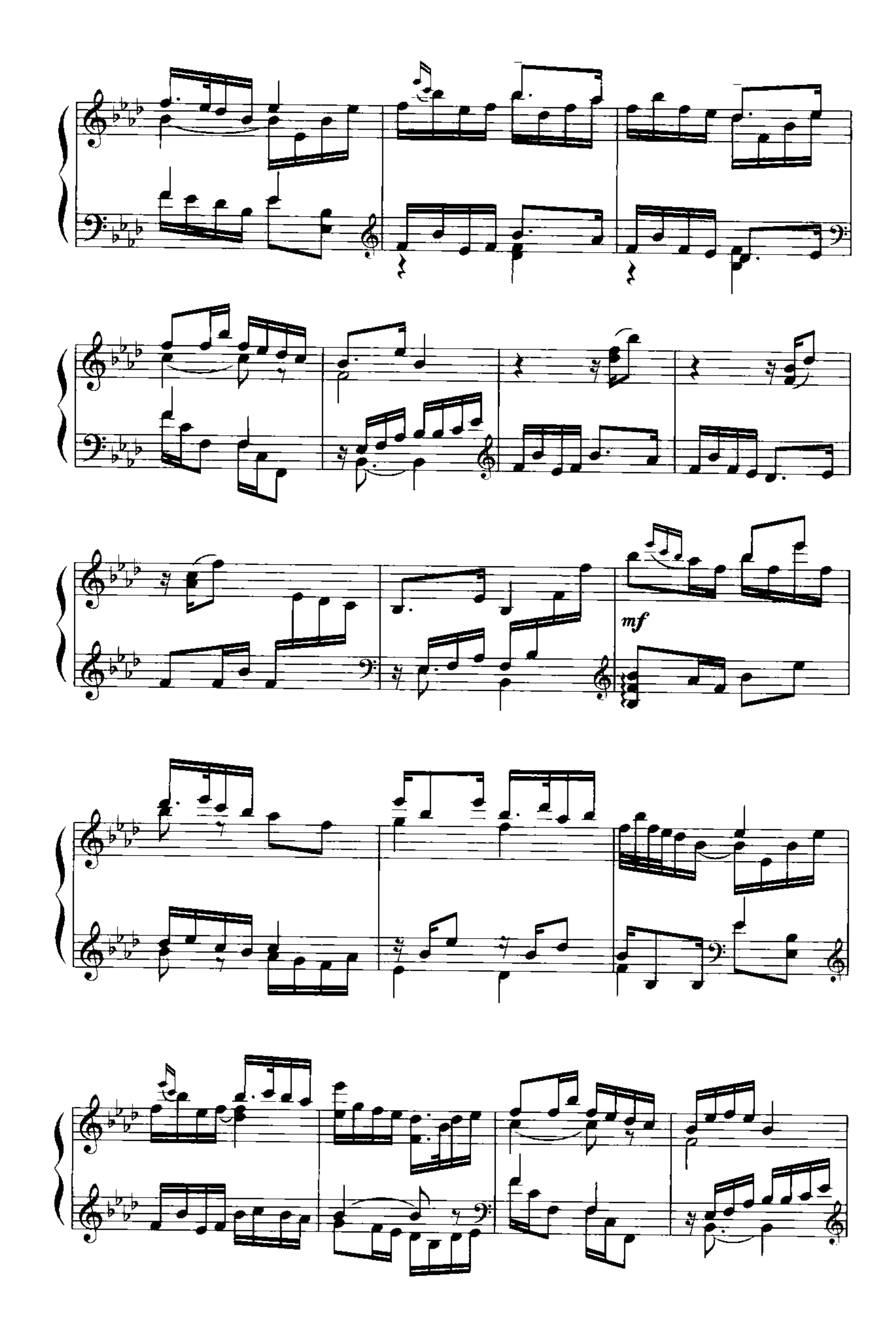


图 03—05：王建中（见《20世纪华人音乐经典》图册）
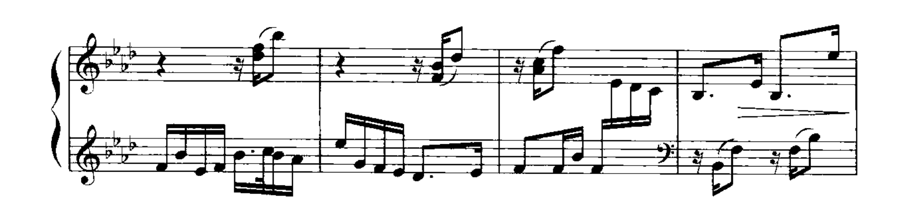
王建中（1933— ），江苏江阴人，1958 年毕业于上海音乐学院作曲系，后即留校任教。“文革”期间一度调入中央乐团创作组专事创作。“文革”结束后又调回上海音乐学院，先后任作曲系主任、副院长等职。主要创作有：钢琴组曲《陕北民歌四首》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》、《二泉映月》、《浏阳河》等。

这些作品的音乐创作突破了过去多偏于取自民歌或民间歌舞音调的局限，开创了利用传统民族器乐音调作为创编的基础。这些作品无论对创作技法还是对钢琴演奏技巧“民族化”的探讨和发挥，均取得了可喜的、甚至可说是空前的成绩，它们至今还保持其艺术魅力和表演价值。

谱 03—02：王建中，钢琴曲《陕北民歌四首》之三“绣金匾”




mf



乐 03—11：王建中，钢琴曲《绣金匾》

上海音乐学院的陈钢曾针对群众中一度出现的学习小提琴热，将当时某些歌曲和民族器乐曲改编了不少比较通俗易奏、又优美动听的小提琴乐曲，取得了较大的社会反响。如他根据同名歌曲改编的小提琴曲《阳光照耀着塔什库尔干》、根据同名笛曲改编的小提琴曲《苗岭的早晨》等。

总之，在“文革”后期，尽管文艺界还基本处于“四人帮”一伙的直接控制之下，但在中央的关怀和广大文艺工作者的努力下，在这一原已荒寂的中国音乐园地开始逐渐复苏，并在一定的程度上活跃了群众的文化生活。这说明“四人帮”在中国文艺界的倒行逆施只能得逞一时，潜藏在广大音乐工作者心中的创作热情并没有因此被泯灭。

第三章 “文革”后的“拨乱反正”（1976—1978）

1976年“文革”的结束标志着长期笼罩在中国上空的阴云终于被冲散，中国大地得到了中华人民共和国建立以来的第二次“解放”。新的时代、新的生活开启了广大音乐工作者为重新建设具有中国特色的社会主义音乐文化的伟大航程。当时，首先着力于将被“文革”所扭曲的历史纠正过来（即所谓“拨乱反正”①），同时，也迫切需要认真考虑在新的条件下不断解决许多新的矛盾。

第一节 在政治、组织和思想上的“拨乱反正”

最先引起重视的是恢复音乐教育体制，特别是有关中小学音乐教育，并从领导思想和具体工作上采取逐步改进的措施：如在国家有关教育行政领导部门建立了专管艺术教育的领导机构；恢复和加强被长期耽误和任意乱改的高校招生考试；恢复正常的、以课堂教学为主的教学秩序，以及重新进行有关各级音乐教材的建设等。同时，各音乐院校和团体原有体制也相应得到恢复，对音

---

① 所谓“拨乱反正”是：在1976年秋一举粉碎了“四人帮”的统治后，党中央为了清除林彪、“四人帮”一伙所推行的极左路线所留下的遗毒而采取的一系列政治、思想、组织的改错和纠正。其主要内容包括：对“文革”中所造成的所有冤、假、错案的纠正和对1957年错划“右派”的改正，以及相应的政策落实；对在“文革”中被撤销的单位和被撤职的原领导基本重新恢复；对在“文革”中极左流毒的批判等等。

乐界1957年被错定为“右派”和在“文革”中被错误打倒的干部、教师、演员都基本给予“改正”和“平反”，并在纠正错误的基础上制定一系列专门的方针和政策，以便尽快从政治上、思想上调动各级干部和知识分子的政治热情和工作积极性。

音乐思想和理论出版事业方面也得到了迅速的改善。从“文革”一结束，有关方面就立即着手恢复全国文联及所属各协会的工作，并陆续将《音乐研究》、《音乐创作》、《歌曲》、《儿童音乐》等全国性音乐期刊逐步“复刊”，并重归“中国音协”领导[①]。各省市的音乐期刊也基本陆续“复刊”，并创办了以信息交流为主的《北京音乐报》（后改名《音乐周报》）。这些措施对进一步认真贯彻“百花齐放、百家争鸣”方针，对音乐界的思想和学术的交流，对广大音乐工作者尽快正确借鉴国外的经验、了解国外的音乐动态，以及更好地继承本国音乐遗产、系统总结本国音乐发展的经验都是十分必要和及时的。

为了迅速丰富人民群众的音乐生活，为了努力提高音乐表演的水平，也为了有利于新的人才和新的作品的脱颖而出，文化部、中国音协等文艺领导部门还及时组织开展以下一些大型活动：

一、继续定期举办“文革”前已开始的各种形式的大型会演、调演，这股热潮一度几乎遍及全国各省，直至80年代后才逐渐改为以某一省、市为单位的地区性会演（如“上海之春”、“哈尔滨之夏”、“羊城音乐会”等）。此外，还举办了一系列专项性的音乐会演，如“全国民族器乐独奏观摩会演”、“全国合唱节”等。

---

① “文革”结束时，正式出版的音乐刊物开始仍只有1976年复刊的《人民音乐》（当时的主编马可、副主编孙维权和汪毓和，后马可病逝、孙维权调回上海），1978年后编辑部由李焕之任主编，日常工作仍由汪毓和负责。至1979年中国音协恢复后，才将已停刊的《歌曲》、《音乐研究》等刊物一一恢复。原来由文化部直接领导的5个文艺刊物也逐渐归“文联”系统的各有关协会领导，《人民音乐》编辑部的工作先后改由李焕之、李业道等负责。

二、文化部及中国音协等有关团体开始每两年对某一方面的音乐创作进行全国性的评奖，如：1979 年举办了“全国声乐创作的评奖”，1981 年举办了“全国交响音乐创作的评奖”等。这对于80 年代后全面推进音乐创作工作的发展和不断提高音乐创作的水平，具有很大的促进作用。

三、随着中外音乐文化交流的迅速发展和各音乐院校教学秩序与质量的恢复，有关领导部门对派出我国青年选手参加各种国际性音乐比赛采取了积极支持的方针。从 1980 年以来，几乎每年都有一些音乐院校的青年学生被派往有关国家去参与比赛，并以不断获得优异的成绩而引起国际乐坛的注目。特别是在小提琴、声乐、钢琴和民乐演奏等方面，都日益表现出中国音乐新生力量的实力和巨大潜力。
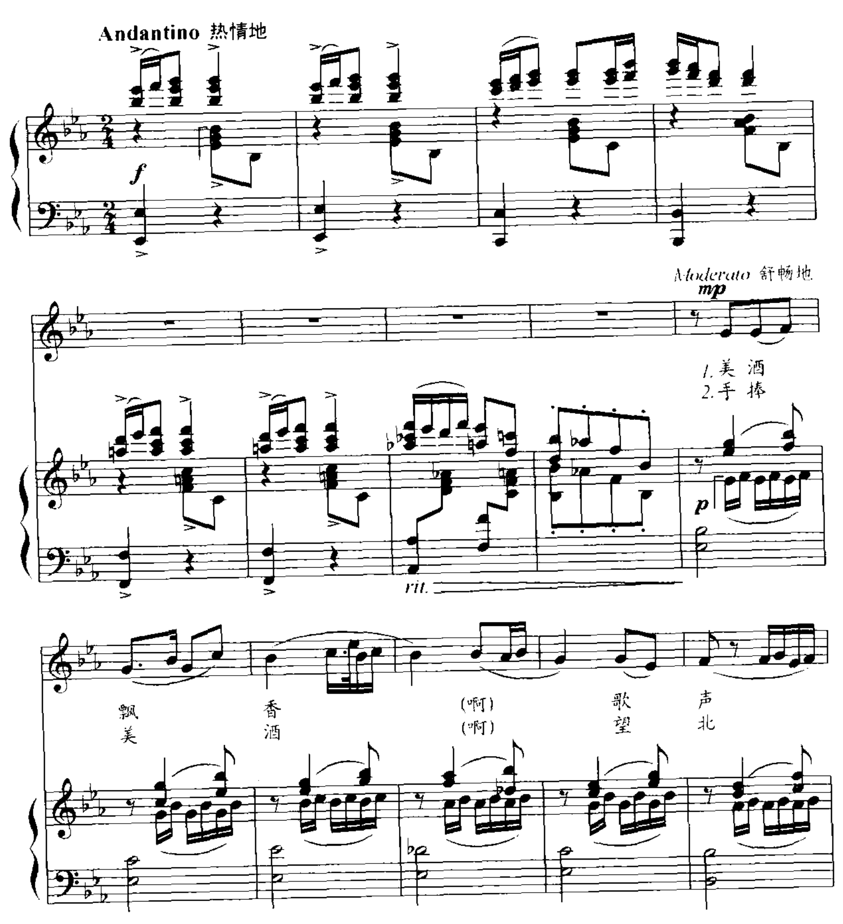
四、随着中国恢复在联合国的合法地位，与美国、日本等国家的先后正式建交，中外在经济、文化等方面的交流也得以逐步健康发展，世界第一流著名音乐表演团体（如美国的费城爱乐乐团、波士顿交响乐团，奥地利的维也纳爱乐乐团，德国的柏林交响乐团等）和著名音乐家（如小泽征尔、卡拉扬、梅纽因、斯特恩、斯库达等）纷纷来我国进行访问演出、讲学座谈等活动。我国中央一级的音乐表演团体和一部分地方的音乐表演团体或小组，也开始出色地将我国丰富多彩的传统音乐和现代音乐新作介绍给世界各国人民，以增进中国音乐文化在世界人民中的影响。

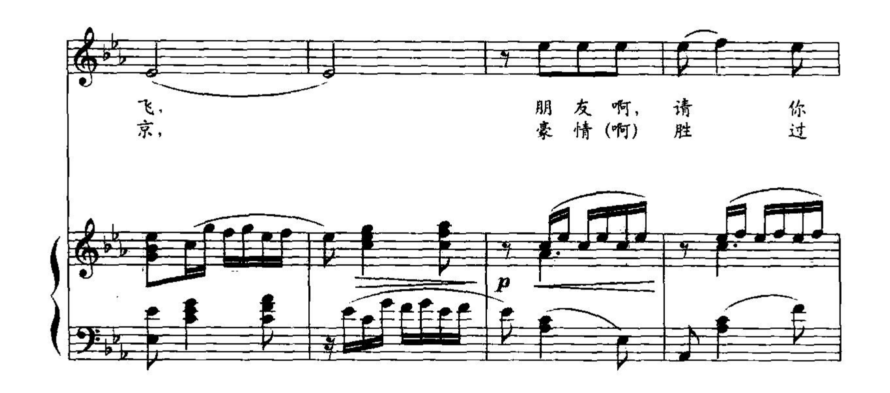
第二节　当时的音乐创作

“拨乱反正”在当时音乐创作中直接的反映主要是出现了一系列怀念老一辈革命家（如周总理、杨开慧、陈毅等）的作品和演出，既抒发了人们对这些为革命事业奉献一生的革命前辈的无限爱戴之情、也抒发了对粉碎“四人帮”罪恶统治的欢欣鼓舞之

情和对中国的新生及前途充满美好愿望的理想之情。代表性的声乐作品有：傅庚辰、施光南、杜鸣心、施万春等分别根据诗人柯岩的同名诗所写的《周总理，您在哪里?》，周巍峙、罗忠镕的合唱《十里长街送总理》、施光南的《祝酒歌》、阿拉腾奥勒的《美丽的草原我的家》、施万春的《送上我心头的思念》和吕远、唐诃的《我们的生活充满阳光》等。

谱03—03：施光南《祝酒歌》





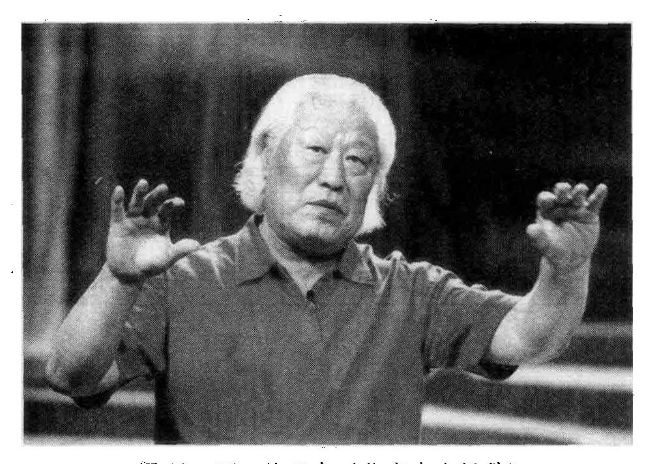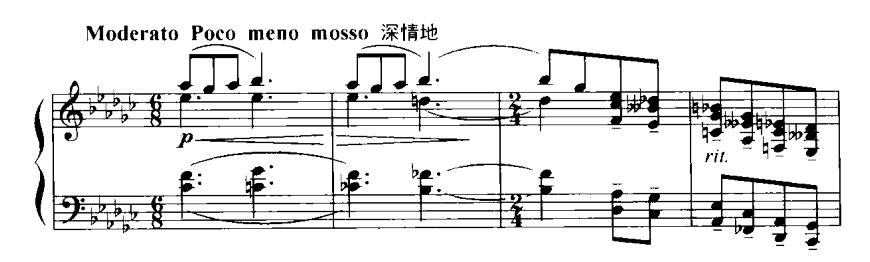
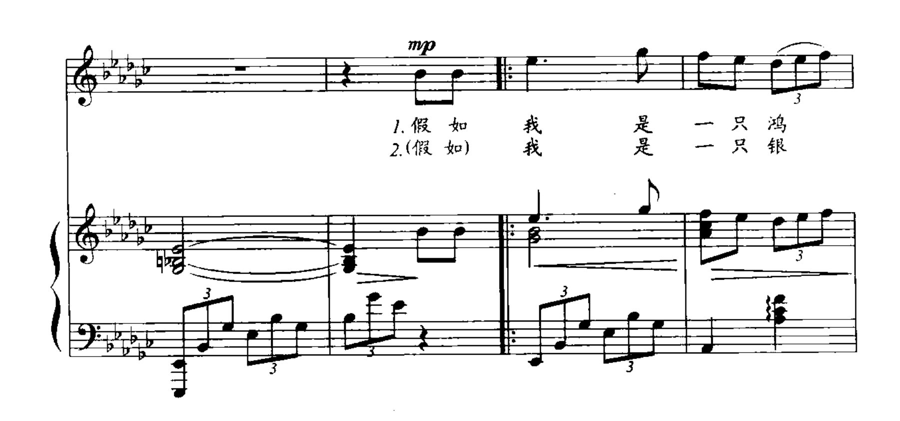


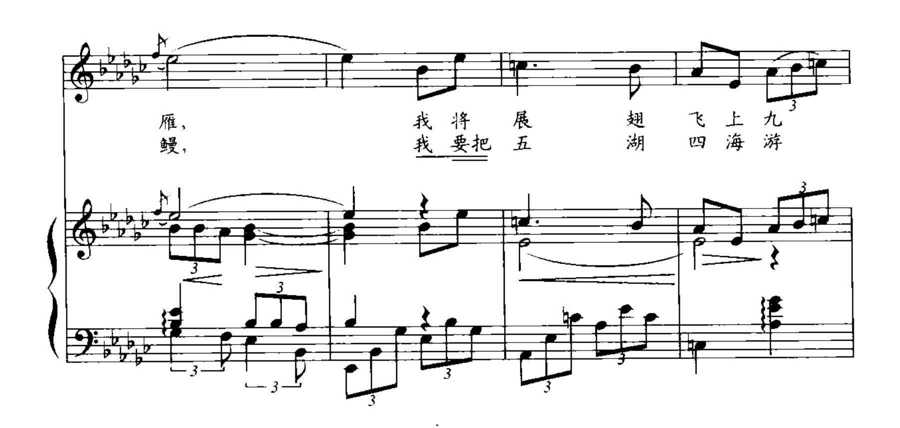
图03—06：施万春（作者本人提供）
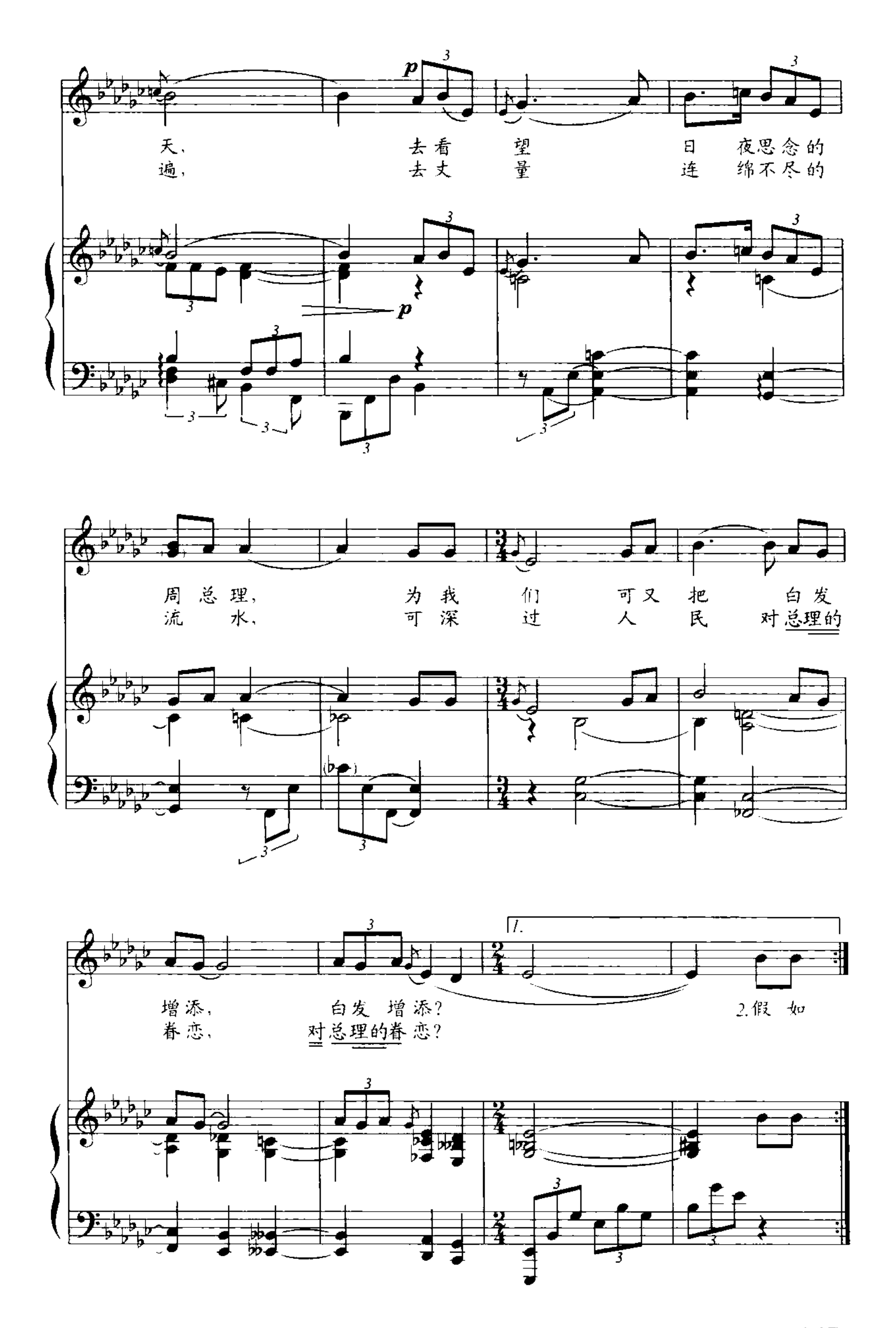
施万春（1935— ），河北青县人，1955年入中央音乐学院作曲系，1961年毕业，后留校任教。1973年调中央乐团创作组专事创作，1984年调入中国音乐学院任教，后兼任作曲系主任。他主要以电影音乐创作为人所称道，代表作有：《青松岭》、《孙中山》、《开国大典》等，其次，也创作了大量歌曲，如《送上我心头的思念》，以及管弦乐《节日序曲》（最初与魏作凡合作）和《第一钢琴协奏曲》等。
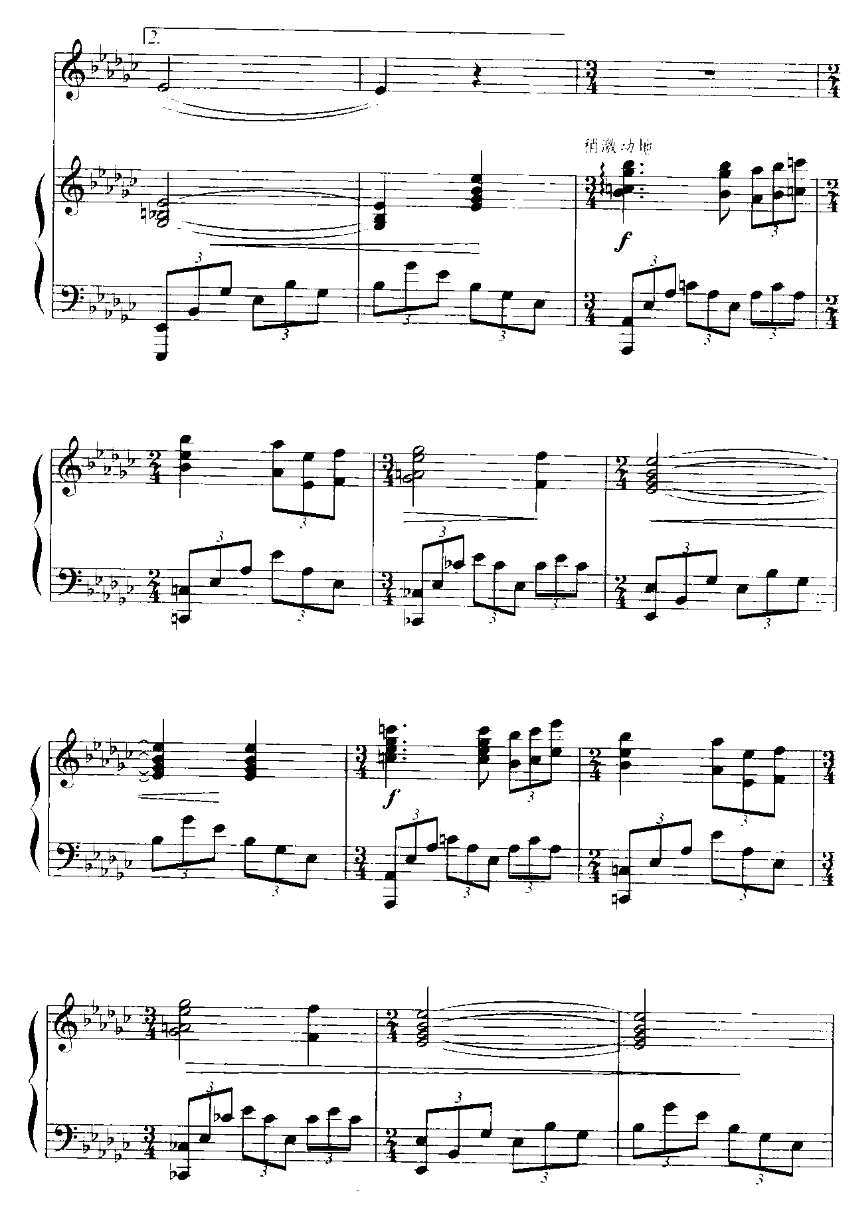
谱03—04：施万春，独唱曲《送上我心头的思念》








p
天、 去看 望 日 夜思念的
遍, 去丈 量 连 绵不尽的
p
周 总 理, 为 我 们 可又 把 白发
流 水, 可 深 过 人 民 对总理的
增添, 白发 增添?
春恋, 对总理的眷恋?
1.
2.假 如



乐03—12：施万春,《送上我心头的思念》

“文革”结束后，一些曾被禁锢的作品（如施光南的《打起手鼓唱起歌》、吴祖强的弦乐合奏《二泉映月》等）也先后得以公演。

代表性的器乐作品主要是表达当时许多作曲家对新生活感受（如陈培勋等）的作品或进一步完善“文革”以前已动手而尚未完成的作品（如王西麟等）。但由于当时的客观条件，得到正式发表的作品仅有郑路和马洪业的管弦乐《北京喜讯到边寨》等。

“文革”结束后为期只有两年多的“拨乱反正”基本上扭转了过去长期困扰我国的“左”的思潮的冲击，引导了大家的思想解放，还为今后的全面改革和开放的发展铺平了道路。因此，上述音乐创作只是人们内心感受的部分体现。这些变革在音乐创作上获得更深的反映主要到80年代后新形势的推动下，才得以逐步全面的体现。

复习重点

1. 简述“文革”前期与后期中国音乐文化发展的变化及其原因。
2. 简述“文革”结束后在音乐方面进行“拨乱反正”的主要体现。
3. 简述“文革”结束后在音乐创作方面出现了那些值得注意的特点。

第四编 “改革开放”后中国音乐的新发展（1979—2000）

经过两年多的“拨乱反正”，中国人民的政治、经济、文化生活基本上由“文革”时期的全面混乱逐步走入正规，并且在有关部门及时进行重大的人事调整、制定具有深远意义的“改革开放”基本国策和与此相配的各项方针政策后，通过几年的努力，在克服种种困难和阻力之后，终于使全中国各个方面的发展逐步出现了翻天复地的深刻变化。在这新的形势下，中国的现代音乐建设也迎来了一个空前发展的新时期，发生了一系列可喜的变化，取得了令人瞩目的丰硕成果，并扩大了其自身在世界乐坛的影响。当然，有新的突破必然带来新的矛盾，任何前进总是在打破旧的平衡、建立新的平衡的矛盾运动中进行。因此，中国现代音乐在快速发展的同时，也产生了需要认真解决的新的矛盾。

第一章 各项音乐事业发展的新貌

第一节 音乐教育事业的改革和发展

经过“拨乱反正”，中小学音乐教育开始重新确立了“德、智、体、美”全面发展的新方针，因而在体制、设备、师资队伍建设和系统音乐教材编写等方面，逐步进行了全面重新部署。另外，参照西方综合性大学的经验，在普通高校中也逐步设立了艺术学科，开展了对文艺、音乐等课程的教学或有关系科的

设立[1]。在专业音乐教育方面，除了保持原有的中央、中国、上海等7所音乐学院外，又将原广州音专扩建为“广州音乐学院”（1981年正式成立，1985年又改名为“星海音乐学院”），并将原湖北艺术学院音乐系扩建为独立的“武汉音乐学院”（1985年）。对各高等音乐院校的建设，主要是积极推进教学体制的改革试验，具体为：

1. 试行了“学年与学分相结合”的教学体制；

2. 试行了系处级领导和教师的聘任制；

3. 实行了教学科研人员的职务评审制；

4. 健全了博士、硕士、学士的学衔授予制；

5. 逐步在各高等音乐院校普遍建立音乐研究所、学报编辑部等各种附属专业机构；

6. 90年代后还纷纷出现了所谓“二级院”的建制等等。

“改革开放”方针的贯彻使高等音乐院校与世界各国音乐院校之间的交流空前活跃。我国的音乐专家、学者出国访问，国外音乐专家、学者来华讲学和学术研讨活动，年轻学生和青年教师出国留学和进修，接受国外和港澳台地区学生来华留学和进修，以各种方式积极参加国际性的音乐比赛，以及其他各种形式的音乐交流活动，呈现出空前高涨之势。这对我国音乐事业的建设和整个世界音乐文化的发展都影响深远。

为了实现干部的逐步年轻化，原来在各音乐院团工作的老一辈音乐家从80年代开始大批退居第二线，原来的中青年音乐骨干逐步成为各院团的领导和各科的“老中青结合”的学术带头

---

[1] 从80年代以来，不少著名的综合大学（如清华大学、上海交通大学、西安交通大学、北京大学、厦门大学、华南理工大学、山西大学、青岛大学等）参照西方高等教育的办学经验，不断增设了有关文艺音乐的系科。90年代之后，许多地方新建的综合大学在组建过程中，又将当地高等师范院校并入，如贵州大学、内蒙古大学、淄博大学等。这些普通高校教育系科实际上又成为专业音乐教育或师范音乐教育的另一种补充。

人，如钱仁康、桑桐、吴祖强、黄翔鹏、陈铭志、周广仁、王耀玲、于润洋、赵宋光、杜鸣心、杨儒怀、朱起芸、冯文慈、汪毓和、田联韬、陈自明、张静蔚、徐新、杨鸿年、陶纯孝、江明惇、秦咏诚、黄晓和、钟子林、袁静芳、李西安、董维松、沈洽、沈旋、刘德海、徐振民、樊祖荫、王建中、陈聆群、汪立三、黎信昌、李双江、金铁林、郑小瑛、林耀基、鲍惠荞、胡志厚等。同时，一批新的优秀的中青年教学骨干也不断得到成长，并在90年代前后陆续充实到各级领导岗位，如乔建中、宋大能、王耀华、杨立青、吴文光、王次炤、杨燕迪、陈应时、戴嘉枋、赵德义、修海林、王子初、叶小纲、唐建平、郭文景、敖昌群、姚盛昌、陶亚兵等。他们之中绝大多数都先后作为对国家有突出贡献的专家享受国家所给予的特殊津贴。

20多年来，主要是依靠上述这些中年教师和部分仍在岗（或返聘）的老年教师的辛勤努力，使我国的音乐教学水平比过去又有了明显的、全面的提高。在这些音乐院校培养出的、成绩优异的年轻学生在多次国内外音乐比赛中均取得了辉煌的成绩。在他们结束学业后，多数又以公派或自费的形式赴欧、美各国（还包括日本、澳大利亚等国）留学深造，有的现已在各所在国的文艺、音乐单位任职，也有在国外深造后，先后回到祖国有关单位工作（如童忠良、刘育熙、叶小纲、杨金茂、吴迎、陈佐煌、刘康华、杨燕迪、张小夫、卞萌、杨峻、李应华、张前、张立萍、廖昌永、张伯瑜、洛秦等）。当然，有更多的青年学生毕业后没有出国继续进修，而是留在国内工作，如陈秉义、但昭义、李光华、刘长福、李萌、周青青、余志刚、赵塔里木，姚艺君、周望、杨民康、张振涛、高建进、章红艳等，他们现在也已先后成为各单位的领导或业务骨干，他们的创作、表演、教学在国内外乐坛也都享有很高的声誉。这些年轻音乐家已毫无愧色地成为引人注目的中国音乐家的新一代。

在这一繁荣发展的形势推动下，师范系统的音乐教育也得到了全面的提高和发展。从体制上讲，对90年代后绝大部分的师范院校逐步进行了“升格”，形成了师范大学、师范学院、师范专科学校相联系的综合体系。同时，各师范院校也采取了各种措施大力进行师资队伍的建设和有关本科、研究生等教学体制的建设。代表性的学校有：北京师范大学音乐系、华东师范大学（后又改名为“上海师范大学”）音乐系、首都师范大学音乐学院、福建师范大学艺术学院、南京师范大学音乐学院、西南师范大学音乐学院、哈尔滨师范大学音乐学院等。而且，在这升格的过程中，不少原来的“系”也同时升格为“院”。此外，从90年代后，几乎所有专业音乐院校也先后办起了“音乐教育”的专业系科，实际上形成了与师范院校的音乐教育相互配合的局面。这一迅速形成的“大好形势”却带来了新问题，那就是：在校学生大量增多、机构设置不断膨胀，以及由此造成了合格学科带头人的匮乏和教学水平难以维持稳固上升的矛盾。

上述情况的造成表面上反映了我国社会主义经济的繁荣发展促进了文化教育事业的飞速发展，但实质上也与以往在人口政策上的失误所造成的适龄青年超量增加的压力有关。这种压力不仅会影响教学水平，而且也造成了学生毕业后一时难以找到合适工作等新问题。

80年代的社会音乐教育出现了新中国建立以来空前的新面貌。由音乐院校或相关团体创办的、以成人或青少年为对象的业余音乐学校日益普遍。过去以中央乐团所创办的“社会音乐学院”和以李凌、叶林等创办的“中国函授音乐学院”日渐为各种“成人继续教育”和“现代远程教育”所替代。此外，在北京、上海、天津、重庆、广州、武汉、成都、乌鲁木齐等大中城市，私人教学钢琴、小提琴、各种民族乐器、各种其他西洋管弦乐器、电子琴、手风琴、吉他等乐器已蔚然成风。为了将这些人数

众多的私人教学逐步纳入正轨，中国音乐家协会、中央音乐学院以及教育部等单位参照国外的经验，制定并执行了由各科专家组成的考级委员会定期进行分科考级的制度，从而大大促进了它们的健康发展和提高。当然，业余音乐教育之所以能得到蓬勃的开展一个重要的基础就是人民群众的经济情况得到了大大的改善。业余音乐教育的发展对绝大多数青少年智力和素质的健康成长、社会风气的改善，以及专业音乐（包括师范音乐教育在内）的发展都十分有利，因而得到了各阶层群众的越来越多的热情支持。

第二节　音乐表演事业的发展和中外音乐文化交流

80 年代以来，在音乐表演事业的建设方面比较显著的现象是：

一、有意识加强对世界著名音乐文献的上演，以表明中国在中西音乐文化交流上的新面貌和新水平，尤其在歌剧、舞剧、交响音乐等领域取得了不小的成绩。如在中国舞台，由中国演出团体或聘请外国著名歌剧团以各种形式先后上演了法国著名歌剧《卡门》；德国著名歌剧《魔笛》、《费加洛的婚礼》、《女人心》；意大利著名歌剧《绣花女》、《托斯卡》、《图兰朵》、《蝴蝶夫人》、《乡村骑士》；日本著名现代歌剧《夕鹤》；苏联著名歌剧《这里的黎明静悄悄》、《驯悍记》、《马克白夫人》；著名意大利喜歌剧《女仆作夫人》；著名美国现代音乐剧《异想天开》和《乐器推销员》以及瓦格纳的《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦和伊索尔德》等大型乐剧。由中国演出团体上演的著名外国舞剧有：《天鹅湖》、《吉赛儿》、《海侠》、《泪泉》、《巴黎圣母院》、《罗密欧与朱丽叶》等。对国外著名交响音乐的演奏除了保持欧洲古典名著外，开始有意识对后期浪漫派、印象派、新民族乐派、早期现代派等欧美各国（包括苏联时期）著名交响音乐作品进行系统的介

绍。由中外艺术家（包括许多世界第一流的演唱、演奏家）在中国的舞台上演世界著名的音乐文献在中国近现代音乐史上可以说是空前的，由此引起了世界乐坛的广泛瞩目。

二、积极举办多种名目的、国际性的音乐表演和理论研讨活动，以及各种形式的作品评奖活动等，如 1986 年在香港举办“第一届中国现代作曲家音乐节”的演出和讨论；1988 年由美国哥伦比亚大学“美中艺术交流中心”主办了美国、中国、中国台湾三地区华人音乐家共商“中国音乐的传统与未来”的学术研讨；1993 年至世纪末，由中华民族文化促进会组织的“20 世纪华人音乐经典”的评选和系列演出活动[①]，以及中国唱片社所举办的“音乐新作品评奖”，中央电视台、中国唱片社等单位所举办的各种“音乐评奖”、“大奖赛”等，都对正确继承我国优秀的艺术传统和音乐新创作的发展产生了积极的影响。

三、组织开展各种形式的音乐表演比赛，如 1985 年在哈尔滨隆重举办了“全国聂耳、冼星海声乐作品演唱比赛”，1986 年在北京举办了“全国少数民族青年声乐比赛”，1987 年在深圳举办了“首届全国小提琴中国作品演奏比赛”，1988 年在济南举办了“全国第一届全级别大提琴比赛”等等。由我国主办的国际性音乐比赛，如：1986 年在北京隆重举办的“第一届国际青少年小提琴比赛”、1987 年在上海举办的“‘中西杯’中国风格钢琴作品及演奏国际比赛”、1989 年在北京举办的“‘ART’杯中国乐器国际比赛”和 1999 年在北京举办的“第二届国际钢琴比赛”

---

① “20 世纪华人音乐经典”是 20 世纪 80 年代以来中国举办的、最大的一项有关音乐作品评选和演出的系列活动。由中华民族文化促进会主办的、联合大陆、台湾、香港等地区的代表性音乐家和学者共同推选出 20 世纪为数 150 多首优秀的华人音乐作品，1993 年在北京隆重举办了 11 场不同形式被选作品的音乐会，之后又在重庆、广州、武汉等城市以及曼谷、新加坡、香港、台北等城市进行演出，整个活动从 1992 年开始、延续至 2004 年，至今还未全部结束。

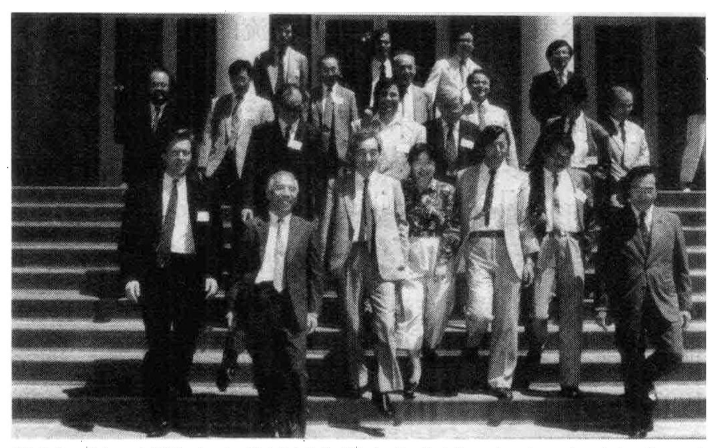


图 04—01：1988 年在美国纽约举办的美国、中国、中国台湾三地区华人音乐家的会晤留影（吴祖强提供）

图片说明：前排左 1 吴祖强，左 2 许常惠，左 3 陈怡、左 4 马水龙，左 5 许博允，左 6 周文中；第 4 排左 1 瞿小松，左 4 丁善德



图 04—02：1993 年“20 世纪华人音乐经典”艺术委员会部分委员在重庆的留影（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

图片说明：第一排：左 3 汪毓和、左 4 费明仪、左 6 吴祖强、左 8 王立平；

第二排：左 1 王石、左 3 朱践耳、左 4 朱钟堂、左 5 袁静芳、左 6 陈聆群、左 7 吴季扎、左 8 桑桐；

第三排：左 4 梁明越、左 5 陈永华

等，都陆续得以圆满举行。到21世纪初，这种多形式国际性的音乐交流就更加频繁了。上述专业性较强的音乐表演活动对各音乐院校各演艺学科教学的提高有不小的影响，使我国在音乐表演艺术的整体水平获得了显著的提高。

四、在这种比较宽松的政治空气和日益繁荣的文艺形势下，许多过去长期居留国外的前辈音乐家如：赵元任、李惟宁、张昊、蔡继昆、林声翕、马思宏、董光光、斯义桂、李显敏（即齐尔品夫人）、周文中、赵如兰等，都先后回祖国进行参观访问、讲学演出等。海峡两岸的音乐交流从80年代后期也开始了相互的频繁接触，大大增进了彼此在艺术上的了解，以及在创作和学术上的沟通。至于国外著名音乐家的访华演出就更频繁了。



图04—03：1981年美籍著名学者、音乐家赵元任回国访问时与中央音乐学院部分教师的合影（作者提供）

图片说明：前排左起，赵如兰、萧淑娴、赵元任；第二排左起，赵新娜、江定仙、姚锦新、杨儒怀、汪毓和；第三排左2起，段平泰、黄祖禧、俞玉姿、吴式楷、苏夏

五、全面开放的政治环境也为国外的（包括港台的）娱乐性通俗音乐迅速渗入中国社会生活各个方面创造了条件。这样的社



图 04—04：1981 年美籍著名学者、音乐家赵元任回国访问时与中国音协部分音乐家的合影

图片说明：第一排：左 1 喻宜萱、左 3 吕骥、左 4 赵元任、左 5 赵沨、左 6 李凌；
第二排：左 1 萧淑娴、左 2 江定仙、左 3 赵新娜、左 5 李焕之、左 6 吴祖强、左 7 苏扬

会背景也为我国娱乐性通俗音乐的迅速发展创造了条件。这些娱乐性通俗音乐的迅速发展一度还对我国艺术音乐的发展形成不小的冲击，主要表现为群众歌咏活动和群众歌曲的创作（包括各种类型的合唱音乐）一度受到明显的冲击。但是，这些冲击也有利于使群众音乐生活朝着丰富多样、新鲜活泼的方向拓展，特别是通俗音乐、影视音乐创作的发展和与之密切相关的“通俗唱法”的发展。一批歌星、通俗演唱家（如毛阿敏、韦唯、宋祖英、刘欢、韩红等）迅速登上舞台和电视屏幕，受到群众的欢迎。当然，这一现象也造成某些严肃音乐（特别是我国的民族音乐曲种）的表演方式和风格出现所谓的“新发展”，甚至被一些媒体看作是一种值得提倡的“时髦”。这是 80 年代以来我国人民音乐生活中一个既不可避免又令人担心的特殊现象。如何正确认识、正确对待这个社会现象，曾引起音乐界不少人的关注，也产生了认识上的分歧和争论。
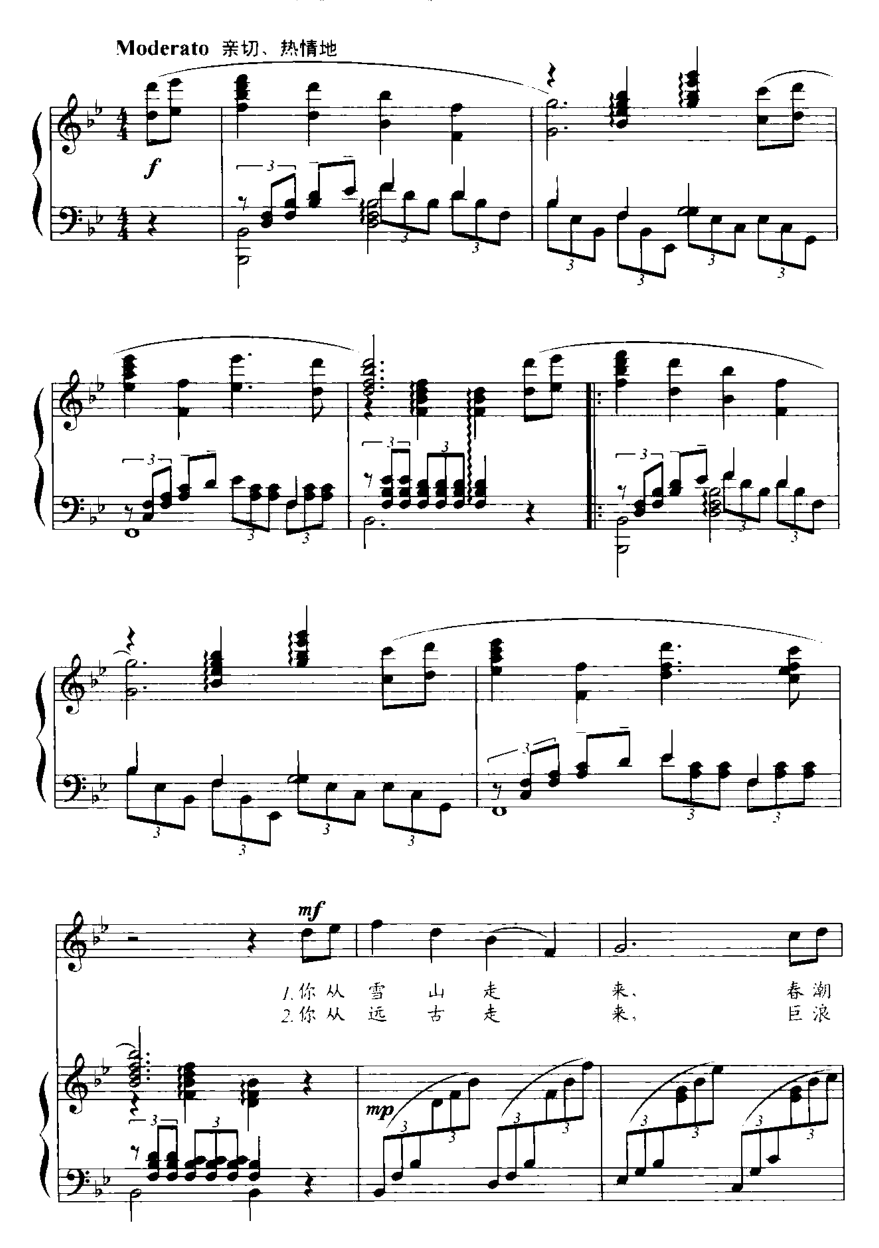
第二章　声乐创作的发展

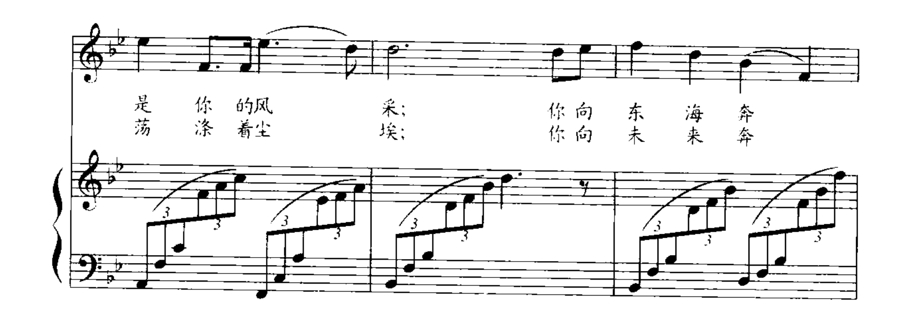
坚持“改革开放”的基本国策使我国与世界各国的联系日益增强，引起了人们在观念上和社会生活各方面的深刻变化，直接间接地对我国音乐创作的发展产生了影响。首先，在声乐创作方面的变化具体表现为：比较优秀的、豪迈雄壮的、进行曲性的群众歌曲大大减少了，而抒情性独唱曲、影视歌曲，尤其是娱乐性的通俗歌曲，得到了迅速发展，艺术歌曲体裁在长期压制中开始得到复苏，艺术性合唱音乐创作愈益朝着多元化方向发展。

第一节　群众歌曲与少儿歌曲创作
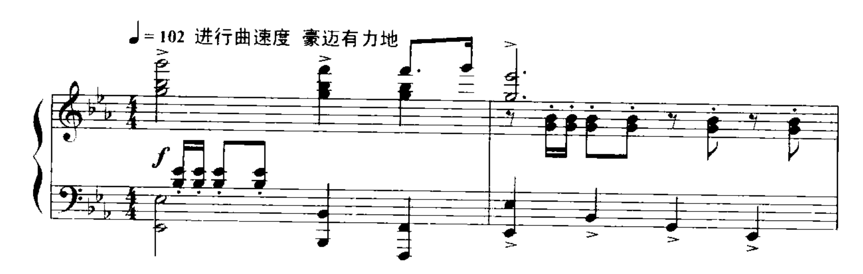
80年代以来，在实际音乐生活中影响较大的群众歌曲创作为数大大减少，仅有朱南溪的《中国，中国，鲜红的太阳永不落》（贺乐久、任红旗词）、李遇秋的《八一军旗高高飘扬》（石祥词）、施光南的《在希望的田野上》（晓光词）、王世光的《长江之歌》（电视连续专题片《话说长江》主题歌，胡宏伟词）、马殿银、周佑的《党啊，亲爱的妈妈》（龚爱书词）、臧云飞和刘斌的《当兵的人》（王晓玲词）、孟卫东的《同一首歌》（陈哲、迎节词）等。其中以《长江之歌》、《在希望的田野上》、《同一首歌》等歌曲在革命性与抒情性、严肃性与通俗性的结合上处理得较好而使作品在群众中的影响更为广泛；《当兵的人》则是较好地体现新的历史条件下我国广大战士的军人气质和部队队列歌曲新风格的代表作。
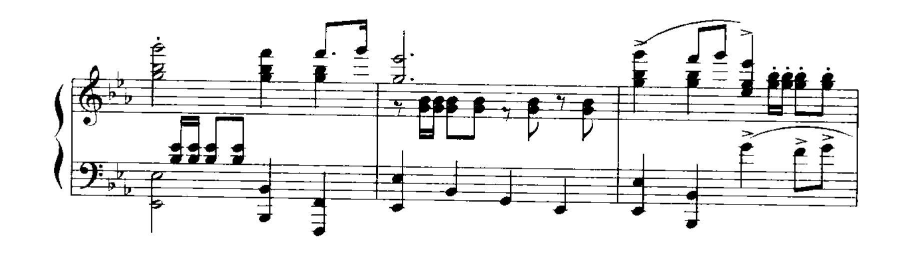
谱 04—01：王世光，《长江之歌》
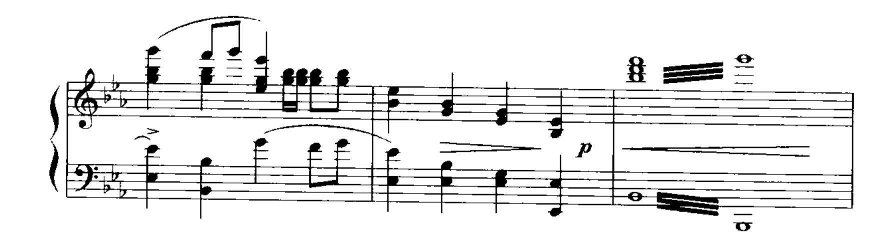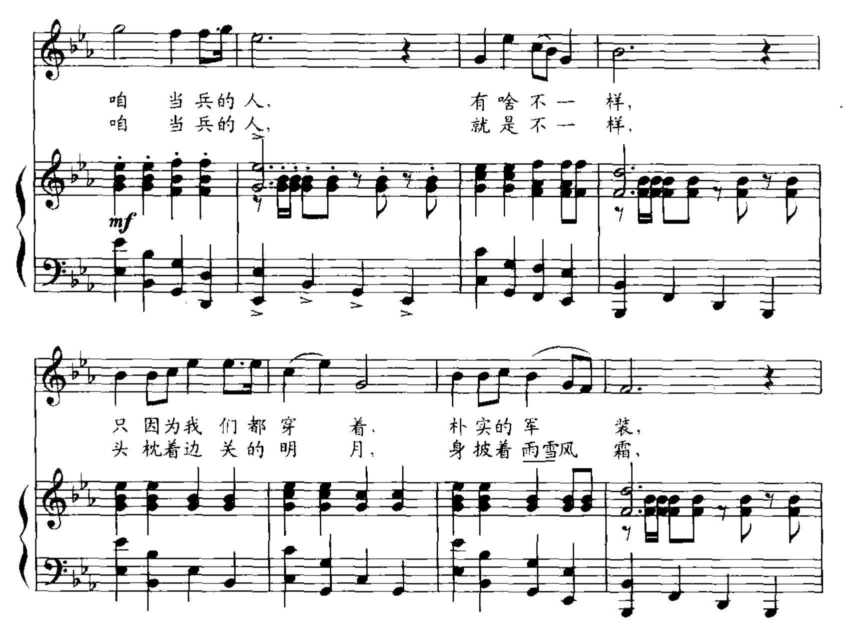




谱04—02：臧云飞、刘斌，《当兵的人》
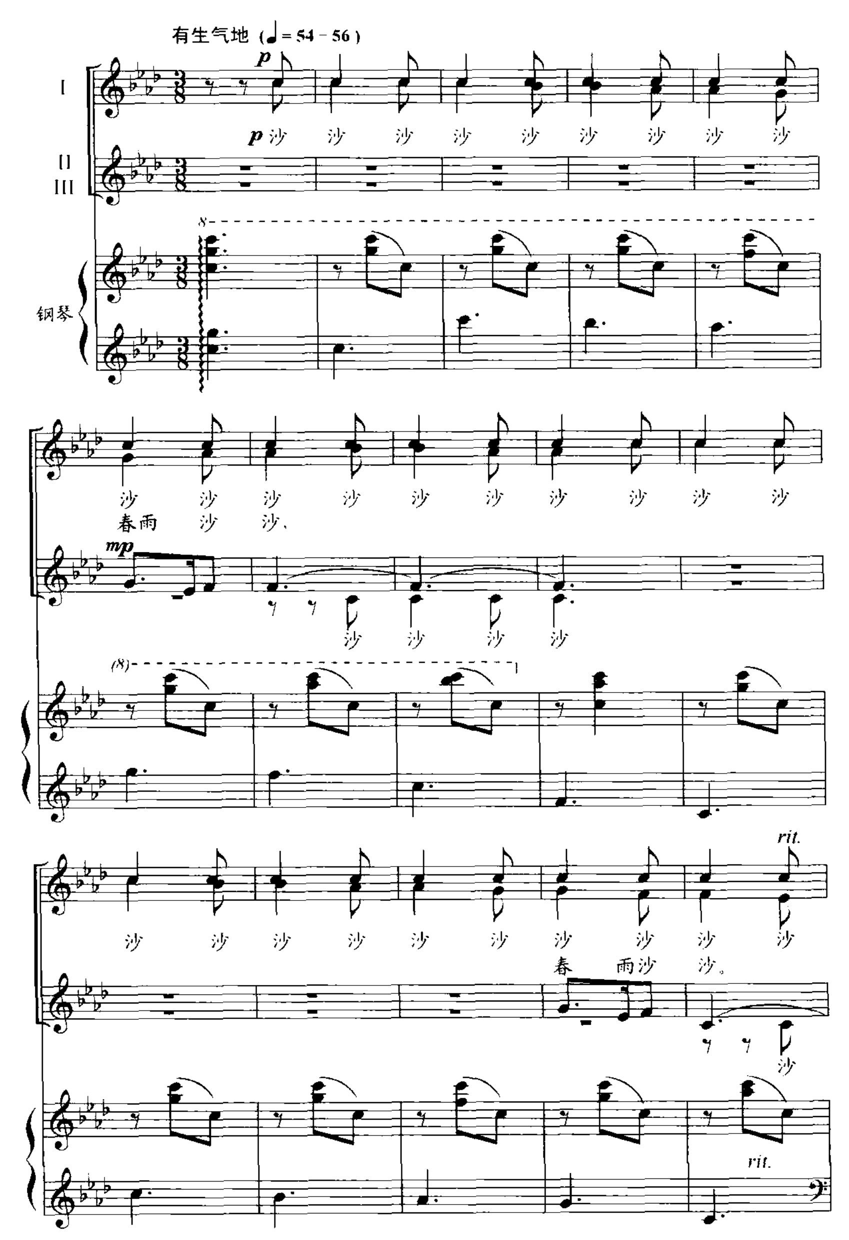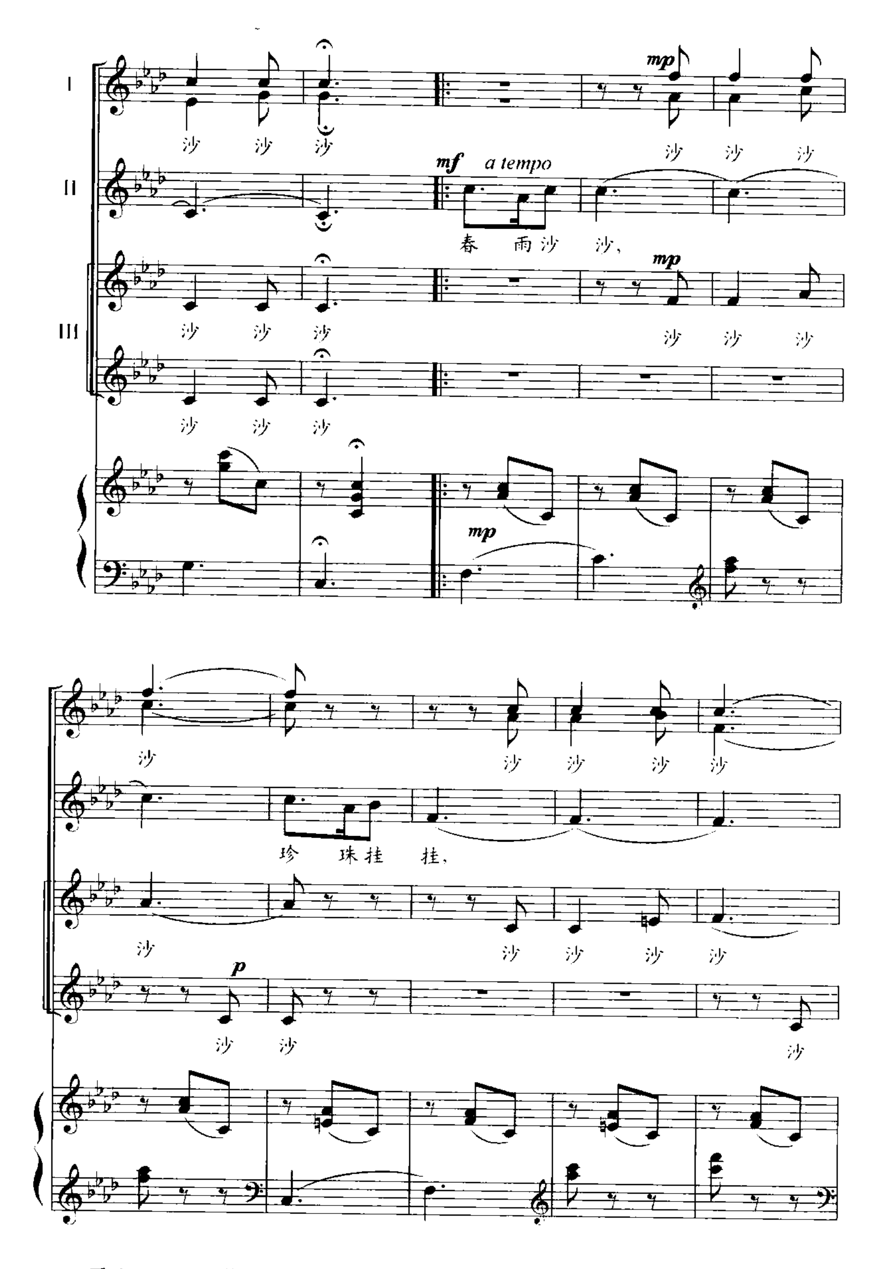








乐 04—01：臧云飞、刘斌，《当兵的人》

少儿歌曲创作，由于各方面采取了比较切实的措施，也推出了一些新风格的作品。其中影响比较突出的有：瞿希贤的《我们和你们》（金波词）、寄明的《少年、少年，祖国的春天》（李幼容词）、潘振声的《嘀哩嘀哩》、金凤浩的《金梭和银梭》（望乐词）、徐锡宜的《七色光之歌》（李幼容词）、王玉田的《白帆》（金波词）、吴大明的《春雨蒙蒙的下》（乔羽词）、戴于吾的《素描三首》（“春雨沙沙”、“铃兰”、“蒲公英在秋风中微笑”，曾星泉、胡小石、黄胜泉词）等。这些少儿歌曲不仅题材的面比“文革”以前更宽广了，而且在演唱的形式上也比过去更丰富了。如《春雨沙沙》就是一首富于清新气息的、充分调动多声人声合唱效果的表演性的童声合唱曲。这说明随着80年代整个中小学音乐教学水平的提高，少儿歌曲已经从过去主要作为自娱和自我教育的体裁形式，发展成合唱表演、以艺术娱人的新风格。

谱 04—03：戴于吾，童声合唱《春雨沙沙》前半





乐 04—02：戴于吾，童声合唱《春雨沙沙》前半

第二节　抒情歌曲创作

为了克服过去歌曲创作中“左”的思潮影响，也为了抵制大量海外通俗歌曲涌入所带来的消极社会影响，不少作曲家开始对创作“雅俗共赏”的“抒情歌曲”充满浓厚兴趣。一批题材内容宽泛多样、抒情因素鲜明、作曲技术和演唱技术有机融合的抒情歌曲脱颖而出。代表性的作品有：施光南的《洁白的羽毛寄深情》（王凯传词）和《多情的土地》（任志萍词）、谷建芬的《年青的朋友来相会》（张枚同词）和《那就是我》（晓光词词）、刘文金的《大海一样的深情》（刘麟词）、铁源的《在那桃花盛开的地方》（邬大为、魏宝贵词）、臧云飞的《珠穆朗玛》（李幼容词）、张丕基的《夕阳红》（乔羽词）、印青的《走进新时代》（蒋开儒词）和王佑贵的《春天的故事》（蒋开儒、叶旭金词）等。这些符合时代和群众的新要求的抒情歌曲的产生，在相当一段时间内对那些境外传入的庸俗音乐的泛滥起到了一定的抵制作用。这方面首先引人注目的是作曲家施光南和谷建芬等创作的歌曲。

施光南（1940—1990），从抗战期间，即其在重庆上小学的时期就表现出对音乐的爱好，并且还进行过歌曲创作的尝试。中华人民共和国建立后，他随家庭到北京，在中学时期继续表现出热爱音乐和音乐创作的志愿。1957 年考入中央音乐学院作曲系，得到了有关音乐创作技术理论的系统培养，并在苏夏等众多著名音乐教授的指导下，展露了他对声乐、器乐等多方面的创作才能。1964 年毕业后主要在天津歌舞剧院、河北梆子剧团（可能是一时的借调）从事戏曲唱腔编写和歌曲的创作（如《打起手鼓唱起歌》等）。但由于家庭等政治的原因他多次受到批判和压制。“文革”结束后，他的艺术才能才得到社会的承认，并
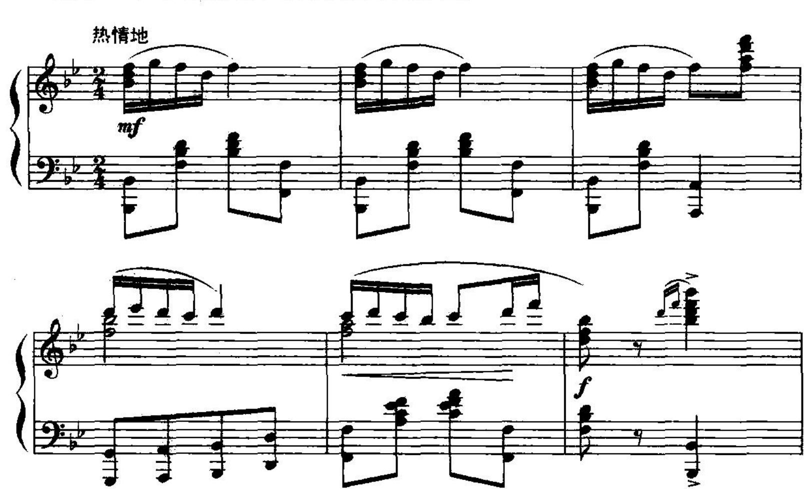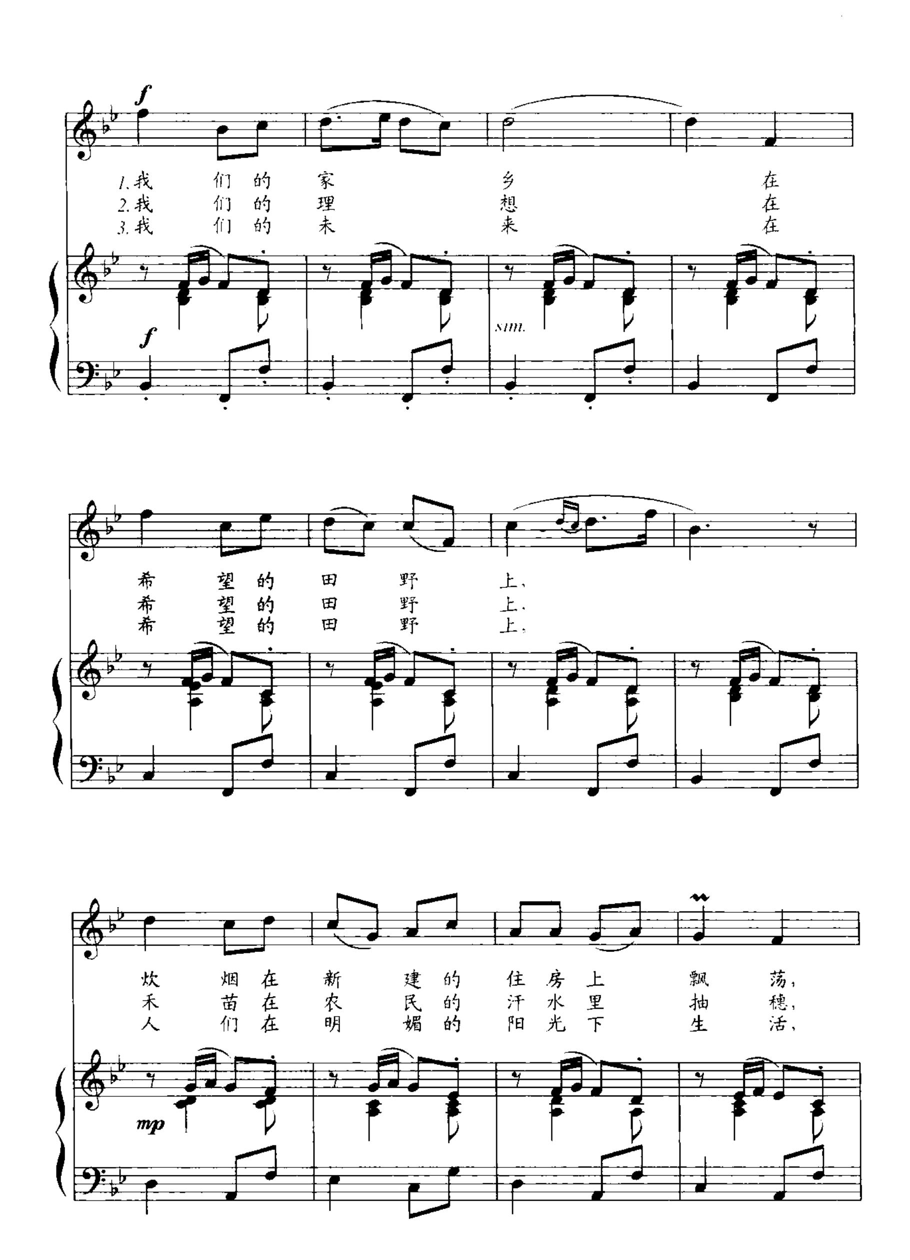


图04—05：施光南（见《20世纪华人音乐经典》图册）

顺利调入中央乐团创作组，创作了开一时之风的大量抒情歌曲和取材鲁迅同名小说的大型歌剧《伤逝》。1985年他以自己的杰出成就被选为中国音协的副主席，1990年正处于他音乐创作的黄金年代，不幸因病逝世于北京，享年50岁！

在他短短一生所创作的众多体裁的作品中，以其抒情歌曲的创作最能体现他的艺术个性和创作成就，社会影响也最大。这可能与他从小就受到较好的民族音乐和革命歌曲的熏陶有关。另外，"文革"结束后，势如潮水般涌入的港台流行音乐所形成的社会冲击，也是促成他立志投入面向群众的抒情歌曲创作的"导火线"。他与当时在北京的谷建芬、王立平、王酩等都力图创作一种密切联系当时的社

谱04—04：施光南，《在希望的田野上》





乐04—03:施光南,《多情的土地》

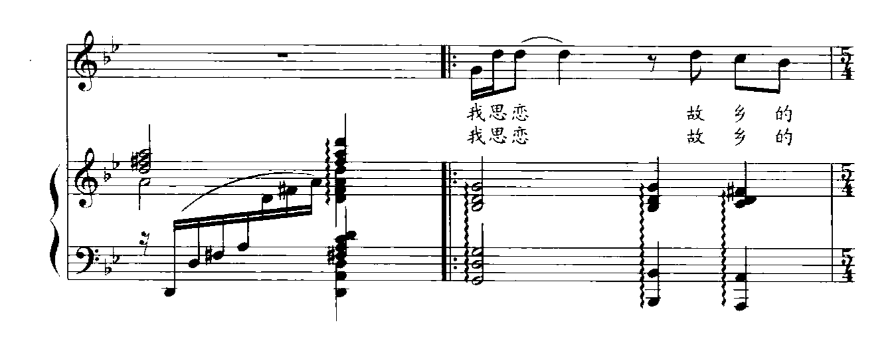
会实际的‘抒情歌曲’，并力求使其既具有中国民族特色和高品艺术质量，又具备“雅俗共赏”的美学情趣。为此，他们各自都为之作出了可贵的努力。施光南的这类歌曲综合吸收了我国南北各地的民间音调、节奏、体裁特点等因素，表现了“文革”后历史新时期中国人民内心充满希望的喜悦，表现了广大青年献身建设祖国的热情，以及在“改革开放”方针影响下祖国现实的方方面面。他的这些歌曲创作不仅题材丰富、音乐流畅、形象生动，而且具有非常鲜明的、新的时代特色和民族特色。

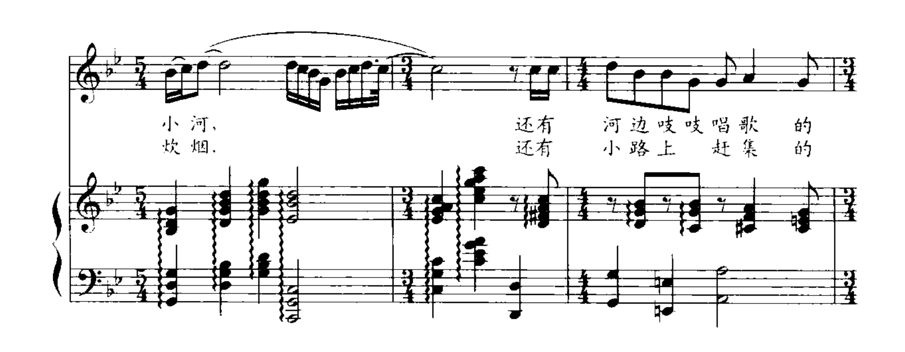
谷建芬（1925—），女，祖籍山东威海，出生于日本大阪。1942年随家从日本回国，定居大连。1952年入沈阳东北音专，主攻作曲，从师霍存慧、寄明等教授。1955年毕业，调入北京中央歌舞团专事舞蹈音乐的作曲。“文革”结束后，开始转向抒情歌曲、影视音乐的创作。她的代表性作品有：《年轻的朋友来相会》、《那就是我》、《思念》、《歌声与微笑》、《今天是你的生日》以及《滚滚长江东逝水》等。在这些歌曲创作中，生动地表现出她对旋律写作的突出才能和善于从朴素平淡中透发深情的个性特点，从中可以看出她对广大青年群众的生活情趣非常熟悉，她总是对青年怀着一种深厚的友情来构思和述说她的炙热感受。因此，她的作品赢得了广大青年群众的热情欢迎。90年代她为电视连续剧《三国演义》所写的主题歌成功地在自己的创作上实现了一个新的突破，即体现出一种为她过去创作所不具备的凝重的历史感和宏伟的气质。
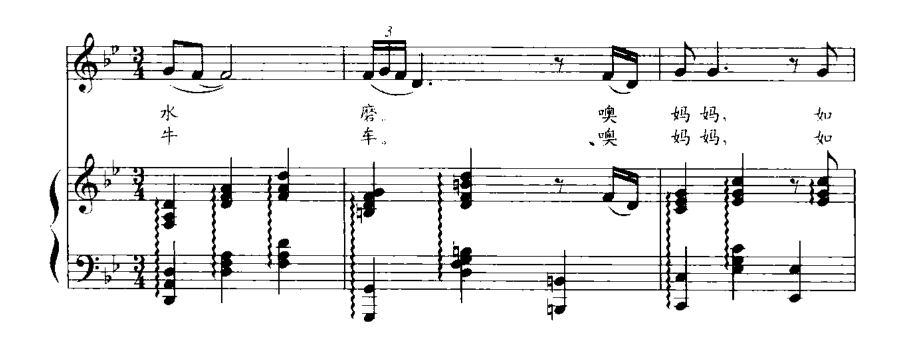


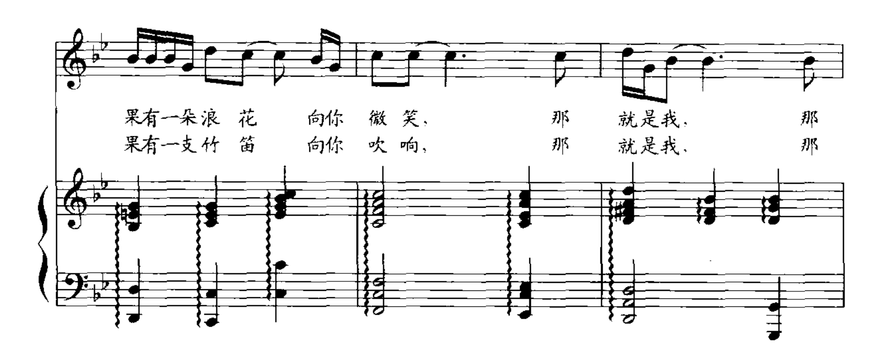
图04-06：谷建芬（见《20世纪华人音乐经典》图册）

谱 04—05：谷建芬《那就是我》









乐 04—04：谷建芬《那就是我》

第三节 通俗歌曲与影视歌曲创作

上述施光南等抒情歌曲的发展引发了 80 年代中国通俗性歌唱和影视音乐发展的新高潮。另外，值得注意的是，在 80 年代后斯推出了一批以崔健为代表的“中国摇滚”的开风之作《一无所有》和随之产生所谓“充满叛逆精神”的摇滚音乐《新长征路上的摇滚》、《一块红布》等，以及应运而生、由业内或业外自发组成的代表性“摇滚乐队”（如“唐朝”乐队、“眼镜蛇乐队”、“黑豹”乐队）等，同时也出现了一批所谓“西北风”的代表性音乐家及其创作（如苏越的《黄土高坡》、李黎夫的《心中的太阳》等）。到 20 世纪末，随着“卡拉 OK”的娱乐方式在城市青年中的普及和以歌星为主的大型娱乐性晚会的盛行，又逐渐出现了一批标榜“中生代”、“新生代”等所谓“后现代”的乐队和从事所谓“中国爵士”、“朋克”音乐的小组（如“超载”乐队、“轮回”乐队、“鲍家街 43 号”乐队、“零点”乐队、“佤族”乐队，以及形形色色标榜“非主流、或反主流”的“子曰”、“苍蝇”、“脑浊”、“反光镜”等众多名目的所谓“乐队”），以及由台港或国内某些演出、唱片组织支持的专门集会和以歌星为号召

而举办的“大型通俗演唱会”。后来，在海外资本退出后，此类活动又逐渐向所谓“走向地下”发展。不可否认，在这股通俗音乐浪潮翻滚的20多年间，其中也产生了少数比较优秀的、受到广大青年群众所欢迎的歌曲，如徐沛东的《亚洲雄风》、刘诗召的《爱的奉献》、郭峰的《让世界充满爱》和崔健的《一无所有》等。但是，在这个领域里，也确实出现了不少“泥沙俱下”和“鱼目混珠”的现象，带来了不少文艺领导和舆论部门应该严肃关注和认真对待的问题。

不少原来以抒情歌曲创作为主的作曲家（如谷建芬、王酩、王立平等）和不少原来创作其他体裁的作曲家（如赵季平、张千一、何训田等）逐步将自己的兴趣转入以影视音乐创作为主的通俗音乐的写作。与此同时，也涌现了一批以通俗音乐、影视音乐创作为主的新的作曲家，如雷蕾、徐沛东、三宝等。代表性的作品有：王酩的《妹妹找哥泪花流》（电影《小花》插曲），郑秋枫的《我爱你，中国》（电影《海外赤子》插曲），黄准的《一支难忘的歌》（电视连续剧《磋砣岁月》主题歌）、王立平的《大海啊，故乡》（电影《大海在呼唤》插曲）、《枉凝眉》（电视连续剧《红楼梦》插曲），雷振邦、温中甲、雷蕾的《重整山河待后生》（电视连续剧《四世同堂》主题歌）、雷蕾的《少年壮志不言愁》（电视连续剧《便衣警察》插曲）、徐沛东的《篱笆墙的影子》（电视连续剧《篱笆·女人和狗》主题歌）、谷建芬的《滚滚长江东逝水》（电视连续剧《三国演义》主题歌）、赵季平的《好汉歌》（电视连续剧《水浒传》主题歌）、《大宅门》（电视连续剧《大宅门》主题歌），张千一的《青藏高原》（电视连续剧《天路》片头曲）、以及三宝的《你是这样的人》（电视专题片《百年恩来》主题歌）等。尤其是赵季平、三宝的影视音乐创作，给人印象很深，社会影响愈益增强。

赵季平（1945— ），出生于甘肃平凉的文艺世家，从小就热爱并熟悉我国西北的民间音乐。1970 年毕业于西安音乐学院作曲系，后调入陕西省戏曲研究院专事作曲、指挥工作。1978 年在中央音乐学院作曲系干部班进修，从师张霄虎等教授，结业后仍回西安工作。1984 年开始其影视音乐的创作生涯，先后为影片《黄土地》、《红高粱》、《秦始皇》、《菊豆》、《霸王别姬》、《荆轲刺秦王》，及电视连续剧《水浒传》、《康熙微服私访记》、《大宅门》、《青衣》等作曲。他的音乐具有极其丰富鲜明的民族风格和相当深厚的民族意韵，切合戏剧人物个性、能生动形象地概括整个剧情及某种特殊生活场景。同时，善于灵活有效地运用器乐和声乐的音色组合来表现题材内容，其作品充分体现了他敏锐的音色意象感觉和大胆新颖的艺术想象。他成为我国 90 年代以来社会影响最大的影视音乐作曲家。三宝是从 90 年代崛起的最新一代蒙族青年作曲家，他出身于音乐世家，从小既得到较好的音乐专业的训练，也受到过蒙族、汉族等民间音乐的熏陶。他的音乐创作风格比较接近赵季平，但更富于年轻人的激情。

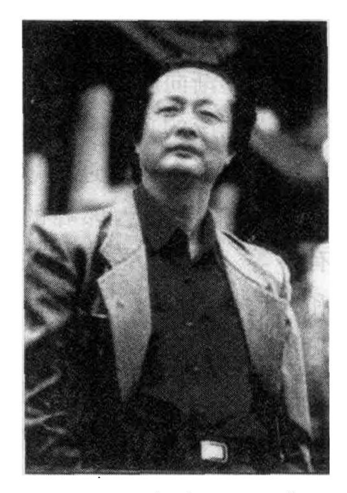


图 04—07：赵季平（见《20世纪华人音乐经典》图册）

乐 04—05：王立平，《枉凝眉》（电视连续剧《红楼梦》插曲）
乐 04—06：赵季平，《好汉歌》（电视连续剧《水浒传》主题歌）

可以说，从 80 年代后期至整个 90 年代，在人民音乐生活中，以这种影视音乐为主的“新的通俗音乐”深受广大群众喜爱，在某种程度上代替了 50—60 年代中国群众歌曲和抒情歌曲在社会

上的强大影响。总的说来，抒情歌曲及通俗歌曲的创作是“文革”后我国声乐创作方面题材、形式、风格比较多样、社会影响最大的一个重要领域。

第四节　艺术歌曲创作

“文革”结束后，艺术歌曲创作开始引起一部分专业作曲家的重视，并为此作出了新的努力。主要作品有：朱践耳的《清晰的记忆》(田农词)，瞿希贤的《乌桕树下的怀念》(乔羽词)，尚德义的《科学的春天来到了》，李焕之与李群的声乐套曲《浪花曲》(邢籁词)，陆在易的《祖国，慈祥的母亲》(张鸿西词)、《桥》(于之词)和《我爱这土地》(艾青诗)，以及黎英海的古诗词歌曲《春晓》和《枫桥夜泊》等。《春晓》以其动人的旋律和形象，给人以深刻的感染；《枫桥夜泊》则更深一步成功地突出了原诗所蕴含的宁静深邃的古代诗意。

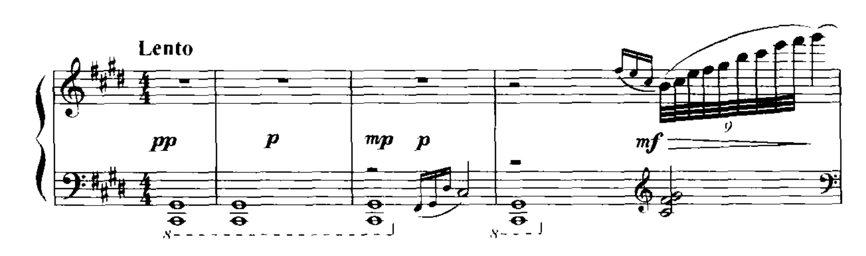
黎英海（1927—2007），四川富顺人，1943 年入重庆国立音乐院，主攻作曲和钢琴，1948 年毕业，历任湖南音专、中南

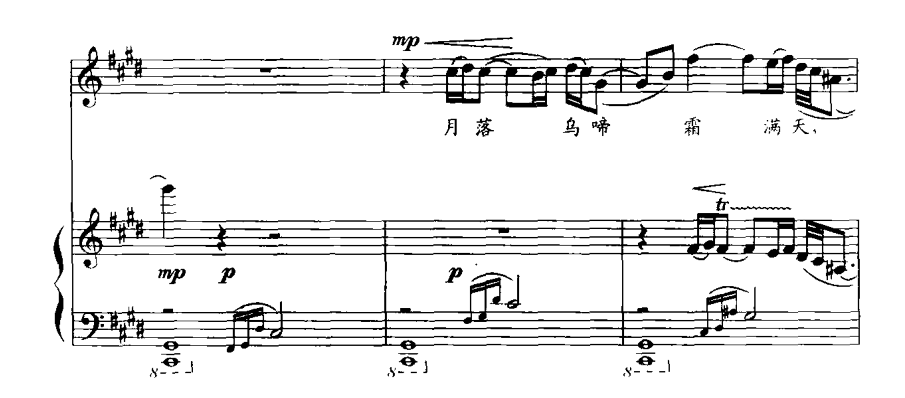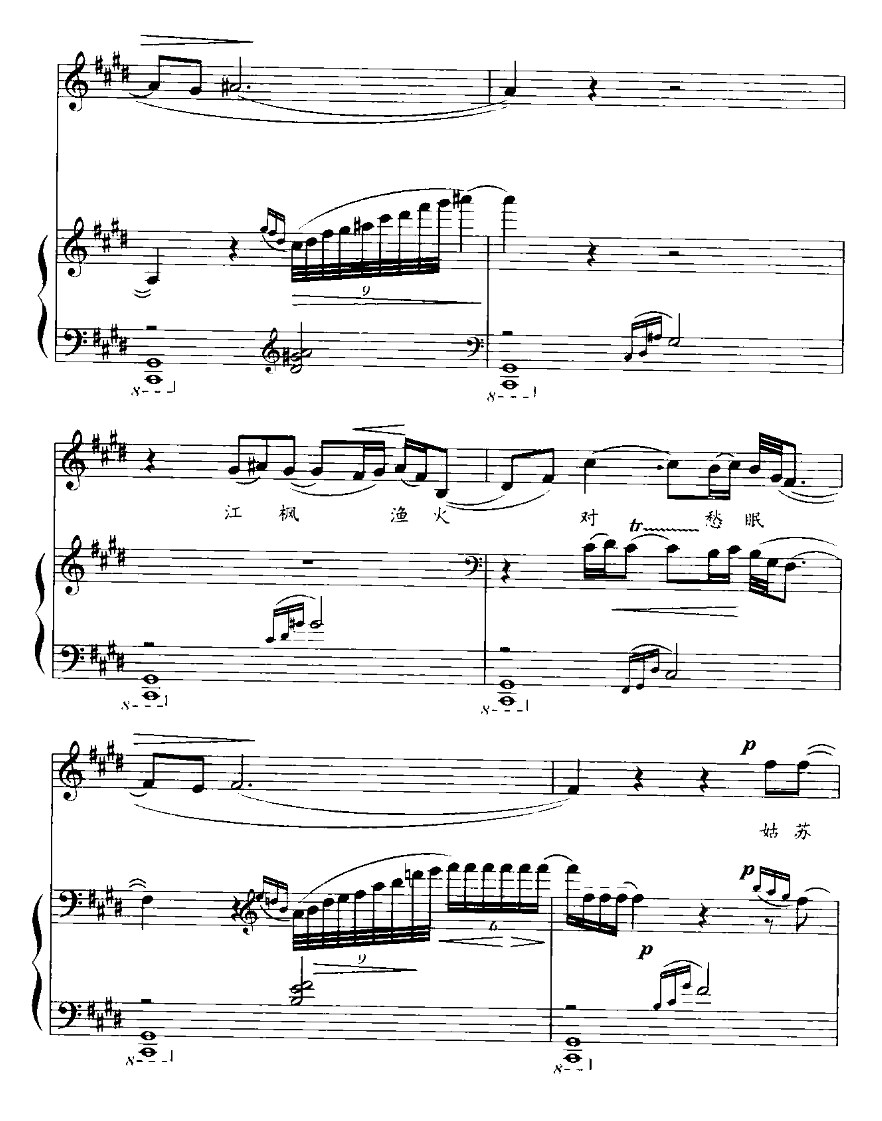


图 04—08：黎英海

艺术学院、上海音乐学院作曲理论教师，1965 年调入新成立的中国音乐学院（后又并入中央音乐学院）作曲系任教。80 年代后任中国音乐学院副院长、中国音协北京分会副主席等职。主要创作有：钢琴曲《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》、《民歌小曲 50 首》，声乐曲《春晓—黎英海歌曲选》、《献给老师的歌》，大提琴曲《老码头工的回忆》，电影音乐《伟大的起点》、《两个小足球队》、《海囚》、《聂耳》等。主要著作有：《汉族调式及其和声》、《民族五声性调式概述》等。他还为多部声乐作品（如聂耳、冼星海等）配写出色的钢琴伴奏并以此著称，他善于以简洁生动的钢琴语言将歌曲所包含的内在诗情给以钢琴性的转化、渲染和扩展。

谱 04—06：黎英海，独唱与钢琴《枫桥夜泊》
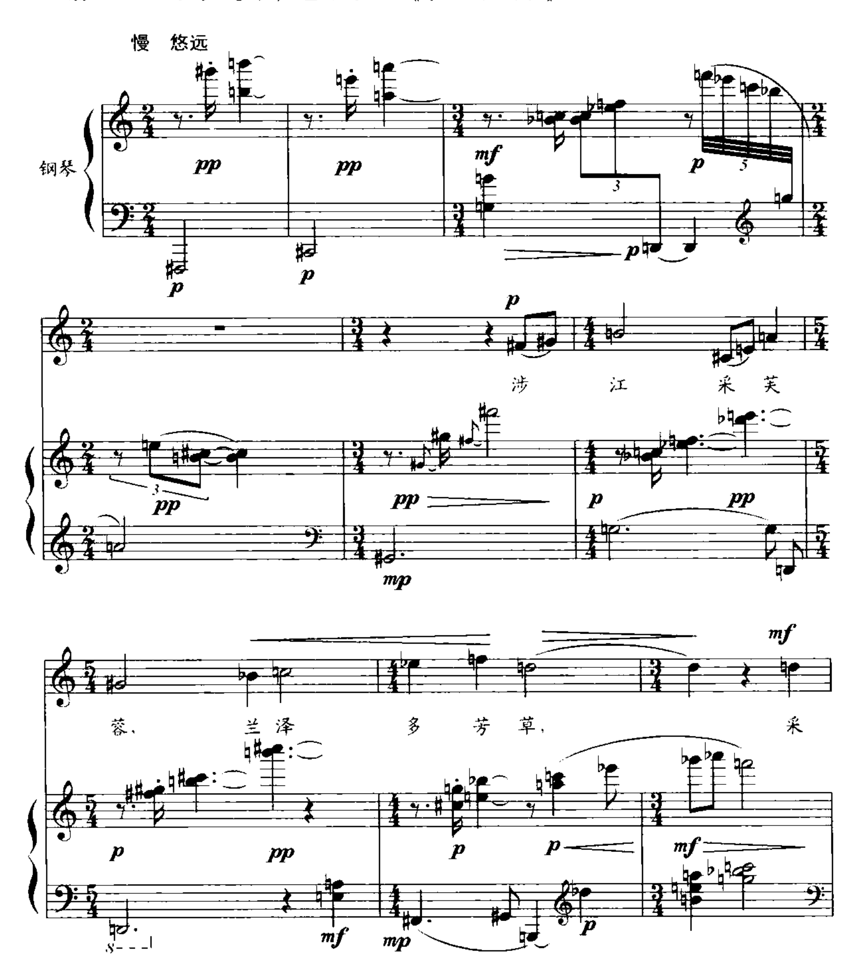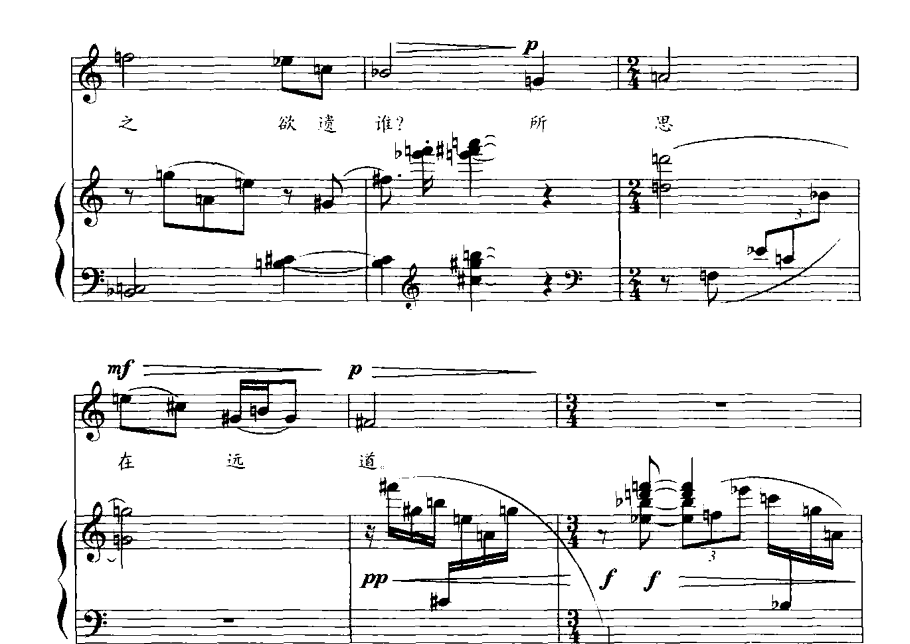






乐 04—07：黎英海，《春晓》

与此同时，以罗忠镕为代表的一些作曲家大胆地运用西方现代十二音序列创作技法进行创作，并以艺术歌曲《涉江采芙蓉》

首开同类音乐创作之先河。之后沿着这一方向他还写作了《宋词三首》（“鹧鸪天”、“卖花声—题岳阳楼”、“渔家傲—秋思”），《唐人绝句五首》（“峨嵋山月歌”、“江南春”、“旅次朔方”、“嫦娥”、“浪淘沙”），以及根据现代诗词所写的《舒婷诗两首》（“黄昏”、“往事二三”）等。

谱04—07：罗忠镕，艺术歌曲《涉江采芙蓉》





乐 04—08：罗忠镕，歌曲《涉江采芙蓉》

但是，这个领域的创作，包括有关的音乐表演，还只能说是有了新的复苏，还没有取得与我国音乐发展实际状况相适应的应有重视。必须指出，在这阶段，艺术歌曲创作始终是台湾、香港地区许多作曲家（如林声翕、屈文中、许常惠、卢炎、潘皇龙等）音乐创作的主要领域之一（详见第五编）。

第五节　合唱音乐创作

80 年代初，港台流行音乐及日本一批普及型盒式录音机的大量输入曾一度对我国严肃音乐（特别是合唱）的演出有所冲击，但经各有关当局的努力，合唱作品创作仍为不少作曲家所重视，并在艺术上有新的发展和创造。这些合唱新作除了在题材上比过
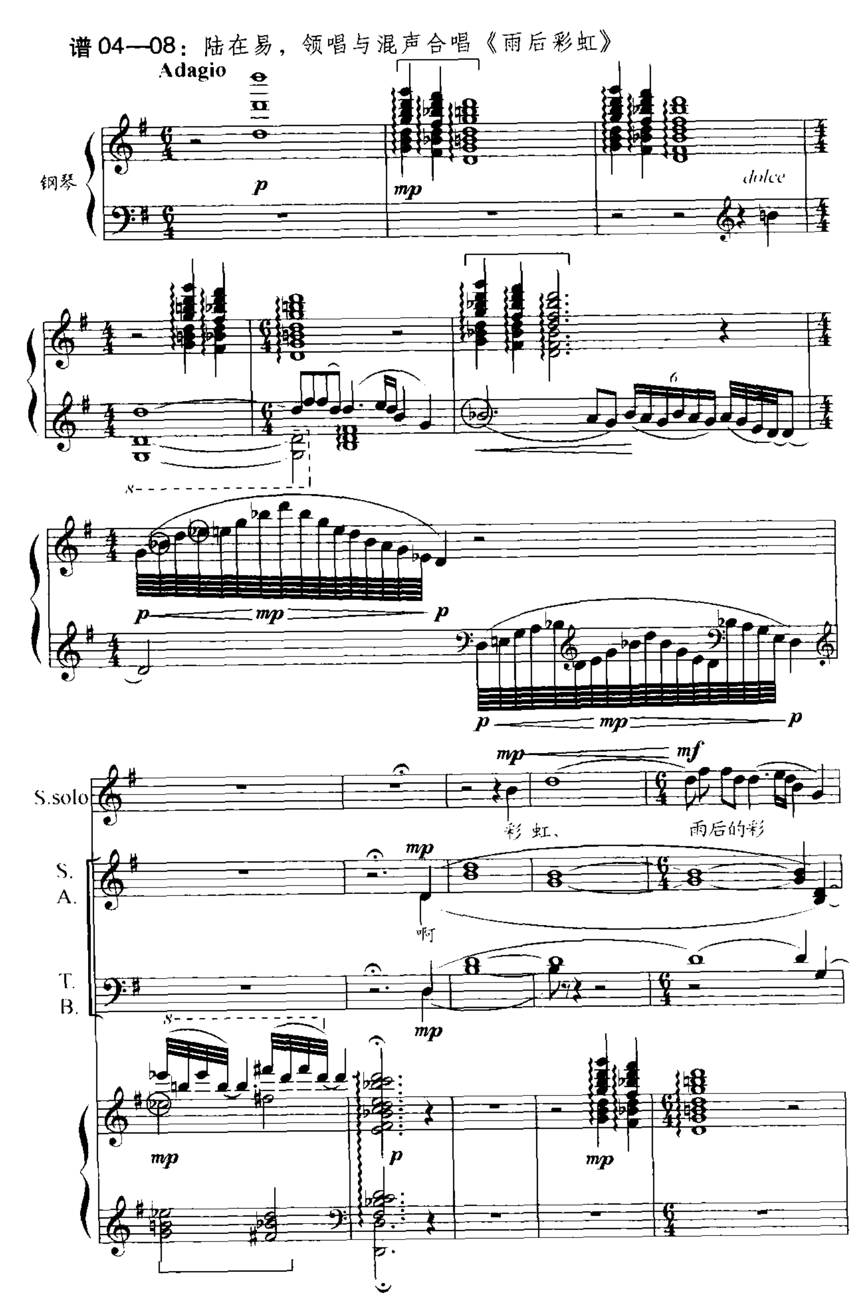
去更开阔多样外，创作的技法也比过去更大胆、自由和富于创新精神。突出的典型有如：陆在易的《雨后彩虹》（于之词）、《在十八岁生日晚会上》（王健词）、瞿希贤的《把我的奶名叫》（黄宗英词，混声合唱改编版）、《当代中国之歌》（李幼容词）、《飞来的花瓣》（望安词），以及施光南的《在希望的田野上》（晓光词，合唱版）等。特别是大型合唱套曲的创作出现了令人注目的新进展，如：田丰的《云南风情》（张东辉词），屈文中的合唱诗篇《黄山，奇美的山!》（晏明词），张敦智的合唱音诗《森林日记》（于之词），以及陆在易的《蓝天，太阳与追求》（廖代谦、任卫新词）和音乐抒情诗《中国，我可爱的母亲》（赵丽宏、张鸿西词）等。这些作品大多以其宏伟清新的艺术构思、鲜明的时代特色、丰富的音乐色彩、新颖的艺术格调以及富有成效的合唱配置，成功地将祖国现实生活的新面貌给以生动的音乐刻画。

陆在易（1943—），1955 年入上海音乐学院附中，主攻钢琴。1962 年升本科学习作曲，毕业后留校任教。1972 年调入上海京剧院，参与有关京剧现代戏的音乐创作。1981 年入上海乐团，专事作曲。1985 年任该团团长。主要作品有：合唱《雨后彩虹》、《行路难》、《在十八岁生日晚会上》、《云南民歌三首》，大型合唱套曲《蓝天、太阳与追求》、《中国，我可爱的母亲》，艺术歌曲《祖国，慈祥的母亲》、《我爱这土地》等。他的创作以其合唱音乐创作数量最多、影响最大，其旋律的优美、感情的真挚、格调的清新、色彩的丰富和技法的凝练，给人极其深刻的印象。



图 04—09：陆在易（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

谱 04—08：陆在易，领唱与混声合唱《雨后彩虹》



乐 04—09：陆在易，领唱、合唱与管弦乐《雨后彩虹》

此外，在大型声乐套曲创作方面值得注意的是以古诗词作为题材的创作取得了新的进展，如：李焕之的《胡笳吟》（词取蔡文姬的《胡笳十八拍》、钢琴伴奏，共十一段、连续演唱），金湘的《诗经五首》（词取古代《诗经》中的：周颂“天作”、魏风“十亩之间”、小雅“采薇”、唐风“葛生”、周颂“良耜”，民族乐队伴奏）、关乃忠的《白石道人词意组曲》（词取姜白石的“鬲溪梅令”、“古怨”、“越相侧商调”、“凄凉记”、“五鬲英调”，民族乐队伴奏），以及郭文景以唐代著名诗人李白的同名长诗创作的领唱、合唱与大型管弦乐队《蜀道难》等。

这些大型合唱套曲创作中，李焕之的《胡笳吟》大多曲调直接取自原曲，音乐配置以现代手法进行改编，实际上这样做对其艺术的创新提出了更高的要求；而多数作曲家都采用“古曲新唱”的方式，以古代诗词的词意要求在曲调和音乐整体都进行了自由大胆的创新。

这个阶段的最有代表性的合唱作品的基本风格大多仍恪守为多数听众所习惯的调性音乐范畴，但对其音乐语言（尤其指多声语言）、合唱和乐队的配置等方面并不减低其应有的新的创造和突破。因此，这些作品的可听性和可唱性都比较明显，演出后的反映也比较好。

乐 04—10：田丰，领唱、合唱与管弦乐《洱海渔女》（《云南风情》之一）
乐 04—11：金湘，领唱、合唱与民族乐队《葛生》（《诗经五首》之四）

90 年代以来，合唱作品的创作虽然也出现了一些新的大型的声乐套曲，这些作品在首演时也曾得到一定的舆论的赞扬，但是，由于种种原因，它们实际上在群众文艺生活和音乐会的演出中影响力并不持久。人们希望听到更有艺术特色、风格新颖而又

篇幅比较适当的艺术性合唱作品，因而一些民族风格鲜明、生活气息浓郁的民歌改编合唱作品和民族性合唱作品又引起了人们的兴趣。如瞿希贤根据刘半农的诗创作的说唱性的混声合唱《面包与盐》和根据赫哲族民歌改编的合唱《乌苏里船歌》，杜鸣心根据哈萨克民歌改编的混声合唱与乐队《嘎哦丽泰》，以及蒙族青年作曲家恩克巴耶尔根据内蒙长调改编创作的无伴奏合唱曲《八骏赞》、《陶爱格》等，都是当时为人们所喜爱的优秀合唱新作。根据古代诗词创作的合唱作品也开始重新获得了作曲家的兴趣，如戴于吾、吕绍恩等都在这方面作出一定的新的努力。

乐 04—12：杜鸣心，合唱与管弦乐《嘎哦丽泰》

乐 04—13：恩克巴耶尔，无伴奏合唱曲《八骏赞》

第三章　器乐创作的发展

第一节　室内乐创作的复苏

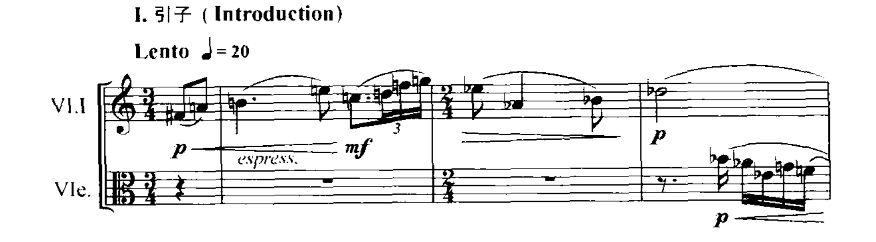
在20世纪30至40年代，中国的室内乐创作除了声乐与钢琴的“艺术歌曲”外，有关室内重奏的作品只有萧友梅、黄自、马思聪、江文也、谭小麟等这几位写了很少的几部，而且大多数当时还根本没有演出过。

中华人民共和国成立后的将近30年，由于当时的环境以及对文艺政策理解和贯彻的不全面，室内乐的创作和演出仍长期处于被压抑的状况。直到“文革”结束、实施“改革开放”基本国策后，人们才开始对发展这一体裁赋予新的认识，并引起了许多作曲家的兴趣。它们基本上是按照两种不同风格同时向前发展的，即一部分作品基本上仍因袭调性音乐的观念，参照欧洲和我国30年代以来传统技法经验和风格进行创作。如丁善德《E大调钢琴三重奏》、罗忠镕的《第一弦乐四重奏》、张千一的《A调弦乐四重奏》、李晓琦的弦乐四重奏《边寨素描》，以及吴祖强根据华彦钧同名二胡曲改编的弦乐队合奏《二泉映月》等。而另一部分作品则更是多参照西方现代无调性音乐的创作技巧进行创作，有些还加入了声乐或电声。如罗忠镕的《第一管乐五重奏》和《第二弦乐四重奏》，谭盾的弦乐四重奏《风、雅、颂》，瞿小松的室内乐《寂#1——寂谷》至《寂#7——静水》，陈其钢的男中音与室内乐队《水调歌头》，郭文景的弦乐四重奏《川江叙事》、《愁空山》，周龙的《弦乐四重奏“琴曲”》，莫五平的《弦乐四

重奏“村祭”》等。这类作品的创作技法虽然受西方的影响较大，但在其艺术构思、主题音调特色和作品风格韵味上仍与我国的传统意韵保持千丝万缕的联系，并体现了一种大胆求新的精神，因而，公演后一般都赢得了人们（特别是作曲界）的兴趣和关注。

罗忠镕（生平简介参阅第二编第四章第三节）从80年代以来将自己的创作更专注于各种室内乐重奏和室内乐合奏方面，他的创作大多取材于传统音调和情趣，运用西方现代无调性创作技法与之结合，艺术上大胆创新。其中最先引人注目的作品为《第二弦乐四重奏》（1985），在这部作品中作者有意识地把中国“十番锣鼓”某些曲牌（如“十八六四二”、“鱼合八”、“蛇脱壳”）的节奏变化系列特点与西方“倒装再现奏鸣曲套曲结构”相结合，并将整个套曲的音调建立在一个具有五声音阶特点的“十二音序列”基础上，因此其构思新颖独特。类似这种有意识将中西古今溶于一炉的创作构思还在他的《广东民间乐曲三首》（1980）、筝与管弦乐《暗香》（1989），以及古琴与室内乐队《琴韵》（1993）等作品中得到体现，并有不同程度的发展。

谱04—09：罗忠镕，《第二弦乐四重奏》“引子”、“Ⅱ”（十、八、六、四、二）中的“Ⅱ”



Vl.I

Vl.II

Vl.e

Vc.

mf *p* *mp* *p* *mp*

Vl.II

Vl.e
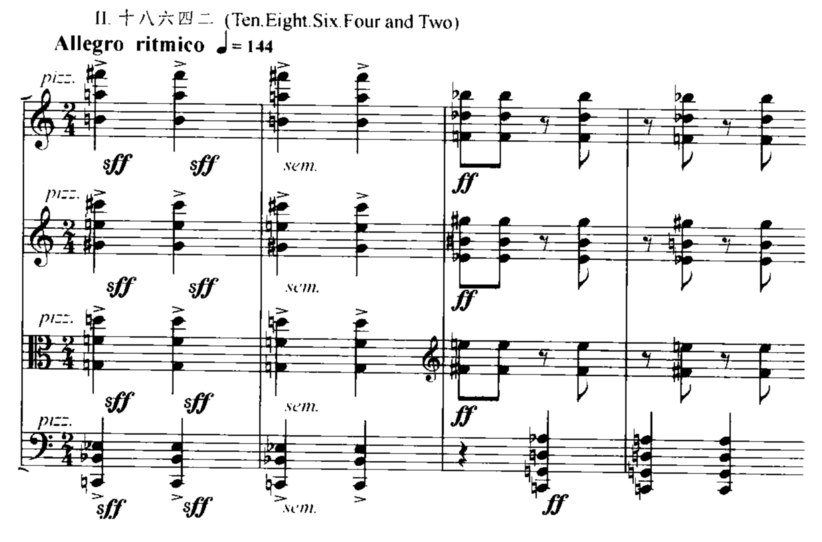
Vc.
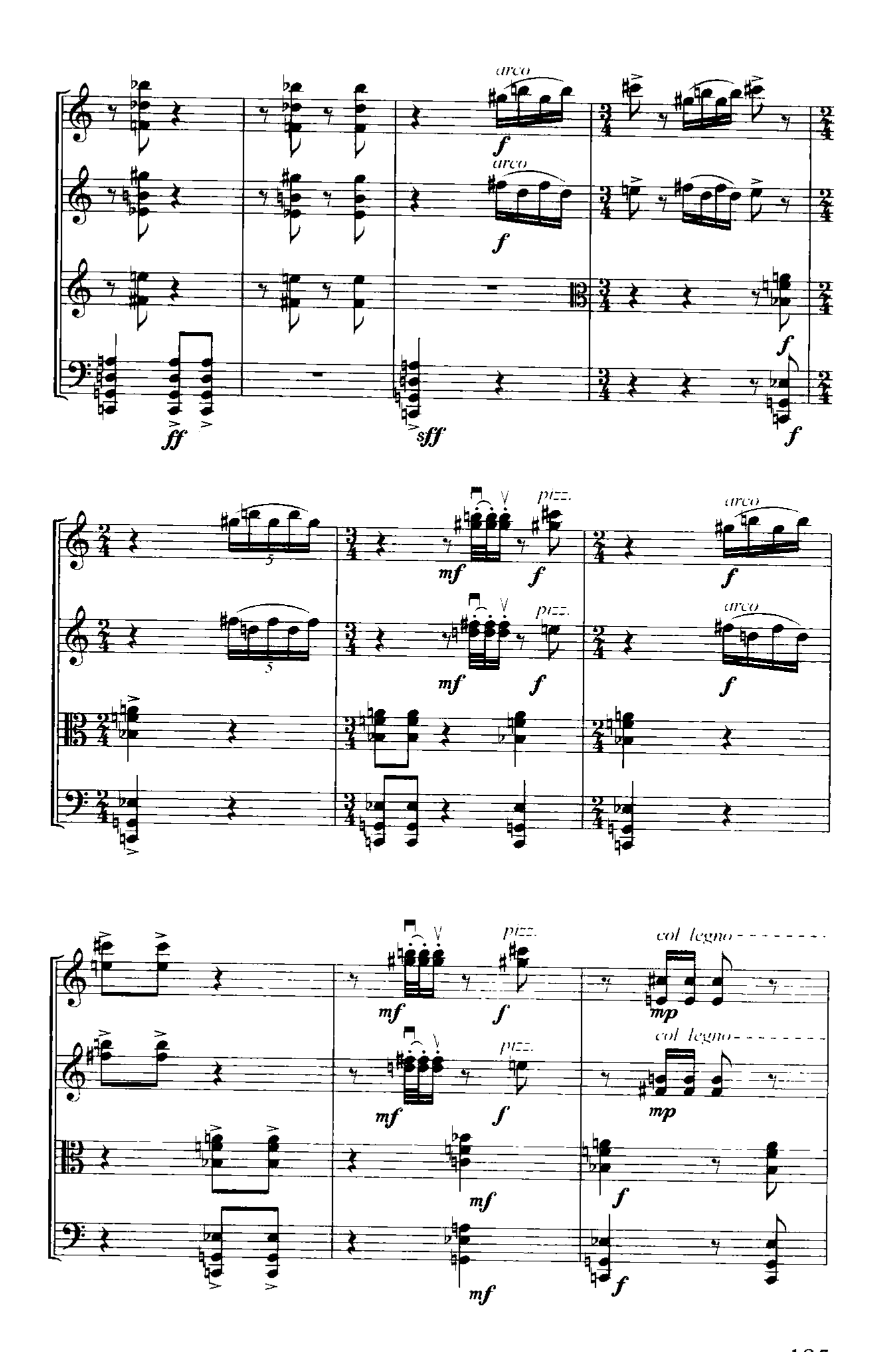
mp *pp* *mp* *pp* *pp*
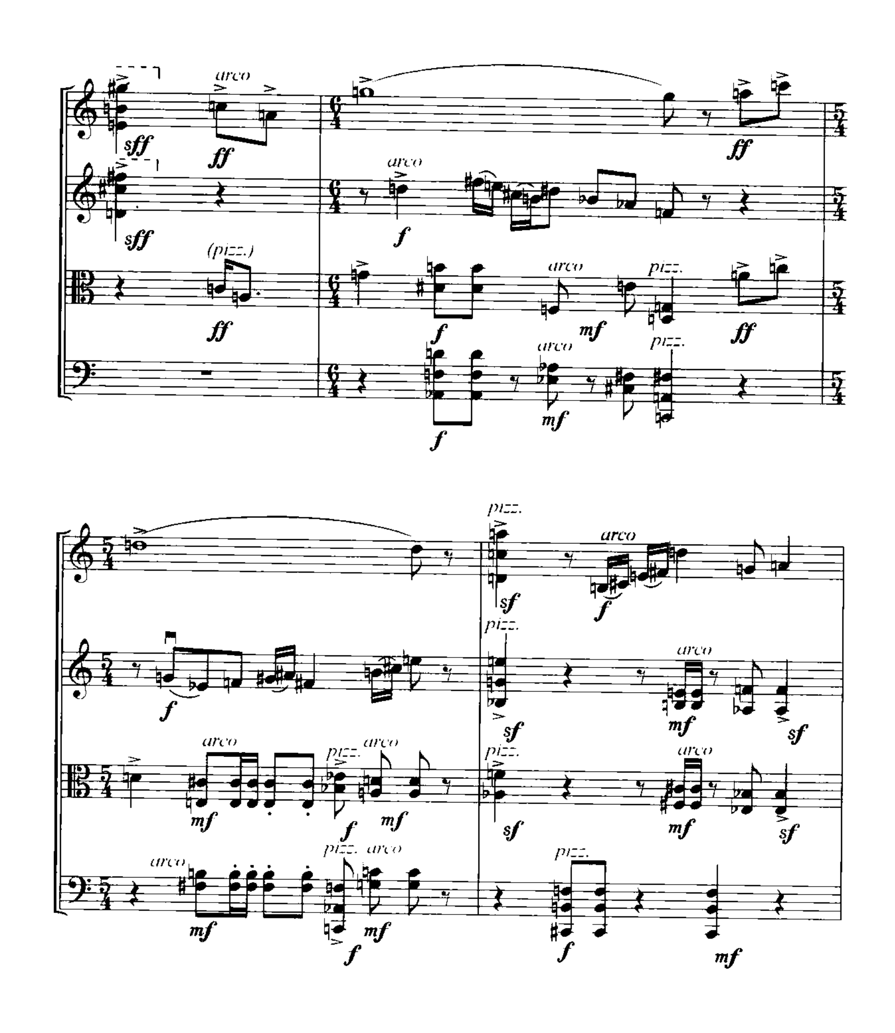
atacca

II. 十八六四二 (Ten.Eight.Six.Four and Two)

Allegro ritmico ♩= 144




arco
pizz.
col legno



第二节　民族器乐独奏、重奏、合奏音乐创作

在民族器乐创作形式和风格等方面也表现出与室内乐创作领域相类似的“多元化”趋向。专业作曲家，尤其是青年作曲家开始对创作我国的民族器乐发生较大的兴趣。但是，他们对

如何充分发挥这些民族乐器的演奏特色还显得不够熟悉。因此，由民族乐器演奏家参与进行此类作品的创作或与专业作曲家共同合作进行创作，仍具有很大的现实意义。比较突出的作品有：俞逊发、彭正元的笛曲《秋湖月夜》，詹永明的笛曲《听泉》，张维良的笛曲《南韵》，费坚蓉的三弦独奏《边寨之夜》，陈文杰的中阮独奏《幽远的歌声》，杨洁明的琵琶曲《新翻羽调绿腰》，王范地的琵琶曲《天山之春》，吴厚元的琵琶曲《诉》，崔君芝、杨春林的箜篌曲《湘妃竹》，周延甲的筝曲《秦桑曲》，陈耀星、杨春林的二胡曲《陕北抒怀》，王健民的二胡曲《第一狂想曲》，杨青的箫曲《咽……》，及大量少数民族乐器演奏的、风格多彩的独奏乐曲。

其中尤为突出的是琵琶演奏家刘德海，他在探索新型琵琶独奏曲方面取得了极其突出并颇具特色的成就。

刘德海（1937— ），出生上海一农民家庭，1954 年开始从师著名琵琶家林石城，1957 年入中央音乐学院民乐系，从师曹安和等名师。毕业后留校任教，1964 年并入中国音乐学院，1970 年调入中央乐团担任独奏演员。1987 年又调入中国音乐学院任教，并先后兼任该院民乐系主任、副院长。同时，频繁参与国内外的演奏活动使他成为驰名中外的新一代琵琶演奏家的突出代表。他的演奏以基本技术功底扎实，音乐表

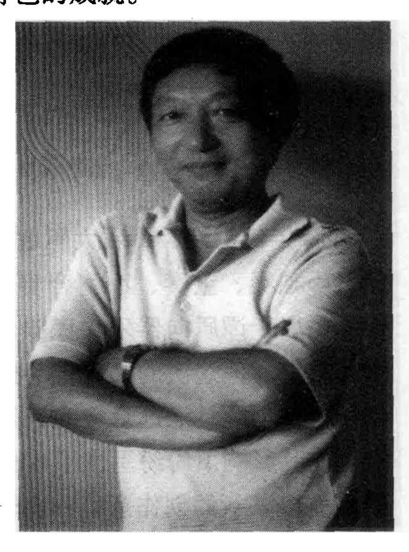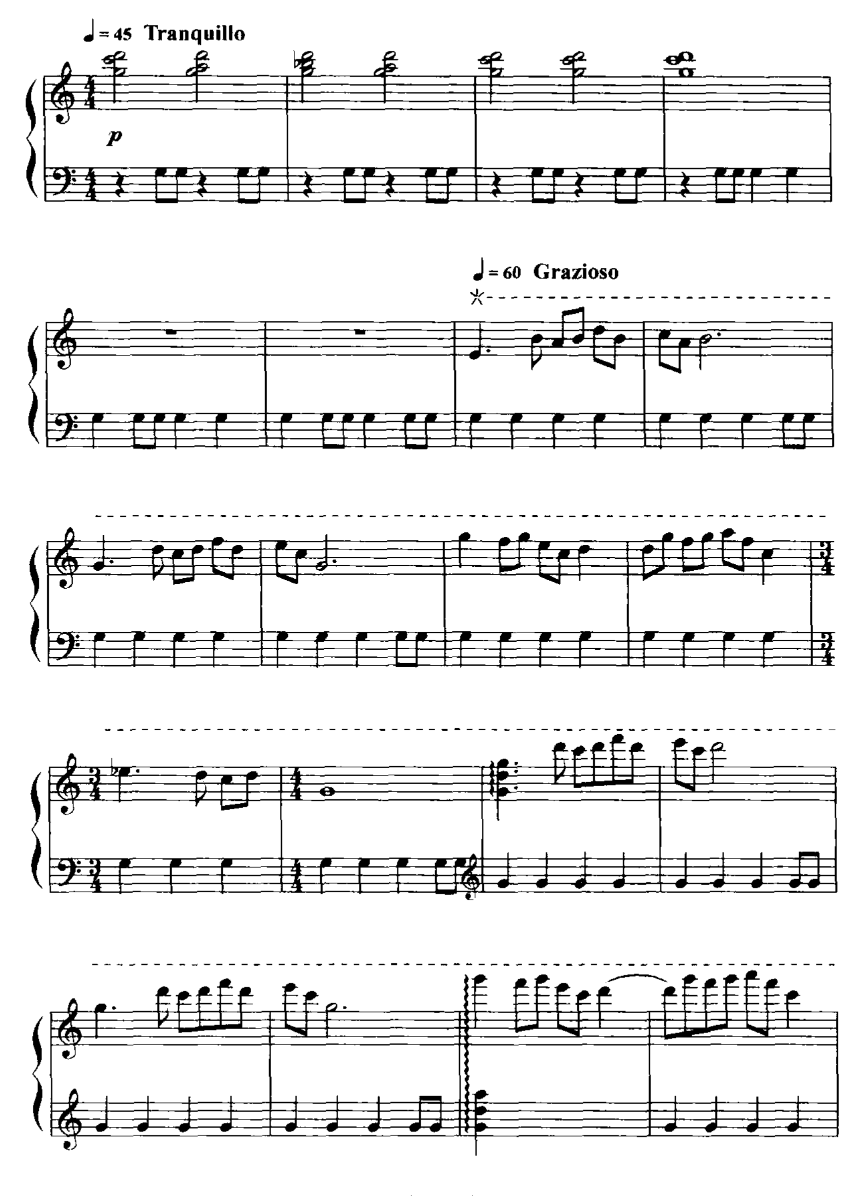


图 04—10：刘德海（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

演富于激情，并以敢于大胆突破原有琵琶门派、锐意创新著称。刘德海早在“文革”期间就开始有关琵琶独奏乐曲的创编工作，如《浏阳河》、协奏曲《草原小姐妹》等。这时期他的作品还基本局限在根据民间歌曲进行改编的状况。但是，就是这些作品也可以看出他比较重视对琵琶演奏技巧的新探索。80 年代他所创作的《天鹅》，就是一首完全根据中国民族音调所创作的、具有相当艺术含量和技术创新的作品。之后，刘德海在教学之余以更多的精力投入于琵琶新作的创作，先后创作了《秦俑》、《老童》、《金色的梦》、《白马驮经》、《昭陵六骏》以及《杂耍人》等。这些作品都倾注了作者多年对人生的、富于哲理的思考，以及对自己“新古典主义”（这里的提法与西方现代音乐发展中同样提法的概念完全不相同，这是刘德海个人所提倡的、融合中国古代崇尚的“和”的美学思想与当前对艺术的追求相结合的美学观念）创作理想的追求。同时，刘德海在自己这些琵琶独奏的创作中，对进一步挖掘和发展琵琶新的演奏技术上也进行了相当大胆的创新。

乐 04—14：刘德海，琵琶独奏《天鹅》前半

80 年代中期，谭盾大胆地举办了一次全部是他个人创作的民族器乐独奏、重奏、小型合奏的“新作品音乐会”。该音乐会的作品是属于谭盾向器乐“民族化和现代化”多方面大胆迈进的探索性结果。他这次的大胆行动标志着我国青年作曲家群体在音乐创作上一个颇具深远意义的新开端。与他同时期的其他青年作曲家也在其影响下纷纷写出了各自的新作，如徐昌俊的柳琴曲《剑器》就以其新的创作意境和比较大胆的多声技巧（调性思维与一定的无调性思维相结合），给柳琴这一类弹拨乐器的独奏技巧添注了新的生命。

谱 04—10：徐昌俊，柳琴独奏《剑器》



乐 04—15：徐昌俊，柳琴曲《剑器》

一些作曲家还大胆进行了不同于传统地方乐种的民乐重奏创作，以及将西洋乐器和我国民族乐器作重奏性组合的探索。他们力图创造一种既不同于我国传统乐种，又能与我国传统文化和民族意韵相结合的新艺术风格。他们还进行了将中西乐器或电声乐器相结合、与特殊风格的声乐演唱相组合等各种探索。在创作技法上他们更倾向于借鉴西方20世纪的新技法经验，认为这种方法更有利于表现富于中国古代或民间的特色和风格。代表性的作品有：周龙的曲笛、管子、筝、打击乐演奏的四重奏《空谷流水》，谭盾的管子、唢呐、三弦、打击乐四重奏《山谣》，徐纪星的马骨胡、钢琴、打击乐三重奏《观华山壁画有感》，郭文景的民乐小合奏《社火》、杨宝智的小提琴、三弦二重奏《引子与赋格》以及胡登跳的《丝弦五重奏“欢乐的夜晚”》和《丝弦五重奏“跃龙”》、何训田的民乐七重奏《天籁》等。特别值得注意的是上海音乐学院的胡登跳教授经过多年摸索创造的新的民乐重奏体裁“丝弦五重奏”。

乐04—16：胡登跳，丝弦五重奏《跃龙》（开始）

随着乐器改革与制作的提高，以及专业作曲家对民族器乐创作的关注与不断投入，民族乐队合奏音乐也出现了空前的新进展。主要有：李焕之的筝与民族乐队《汨罗江幻想曲》、周龙的根据琵琶传统大曲改编的同名大型作品琵琶与管弦乐《霸王卸甲》、彭修文的音诗《流水操》、刘锡津的《丝路驼铃》、何训田的《达勃河随想曲》、饶余燕的《骊山吟》、以及刘文金的二胡协奏曲《长城随想》、瞿小松的吹管乐协奏曲《神曲》、唐建平的《琵琶协奏曲》等。但如何进一步完善和提高这一领域的创作，仍是音乐界比较关注和有待努力深入解决的重要问题。

乐04—17：周龙，琵琶与管弦乐《霸王卸甲》（前半）

第三节　钢琴、提琴等独奏创作

在器乐独奏方面，首先是钢琴音乐创作，开始在艺术风格和创作技巧上呈现出“多元化”的倾向。最先在这方面有所建树和贡献的作曲家是汪立三。

汪立三（1933—　），1948年就考入四川省立艺术专科学校，主攻小提琴与钢琴，1951年转入上海音乐学院作曲系，师从丁善德等名师。1957年被错划为“右派”，分配至东北农垦局劳动。1959年任职于佳木斯合江农垦局文工团，1963年先后在哈尔滨艺术学校、哈尔滨师范学院（后改建为“师范大学”）任教。80年代后，先后任哈尔滨师范大学教授兼该校艺术学院院长、黑龙江音协主席等职。
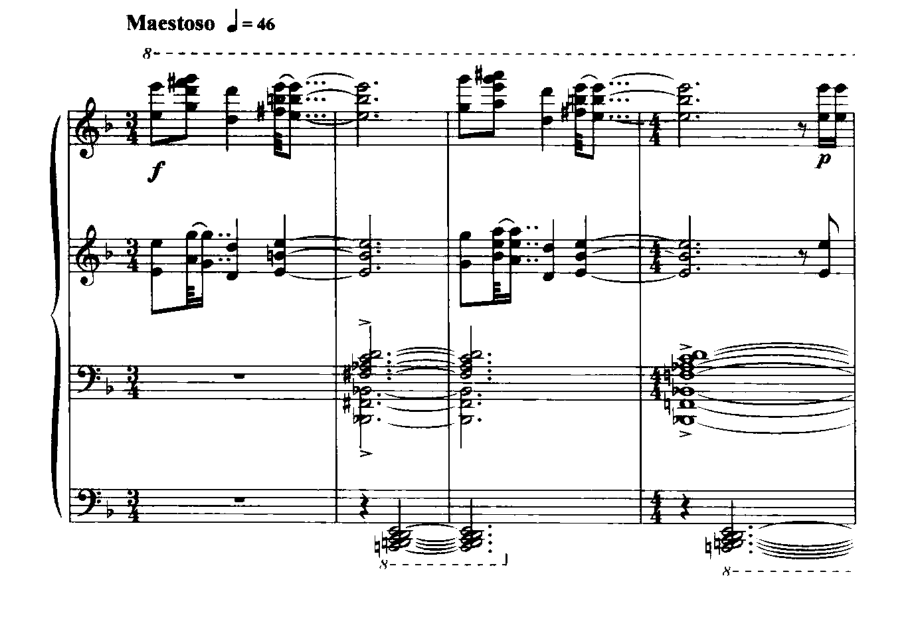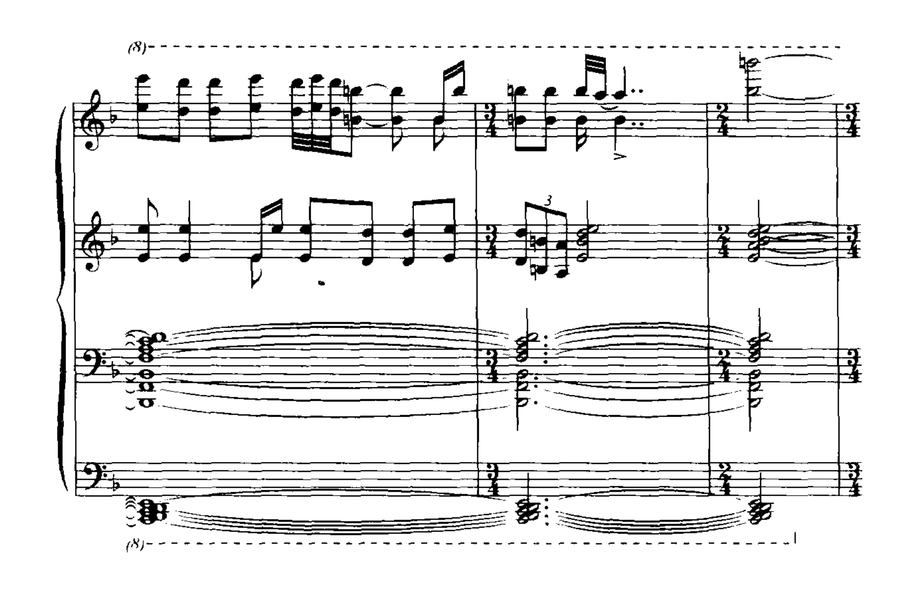


图04—11：汪立三（见《20世纪华人音乐经典》图册）

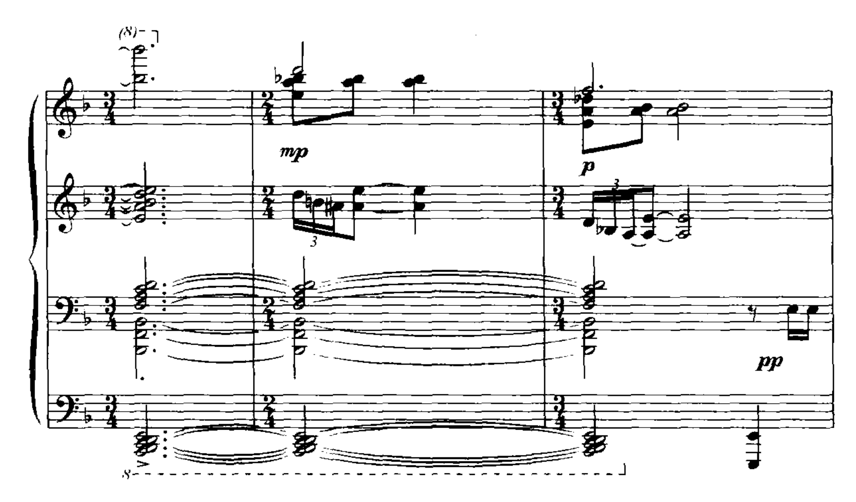
“文革”结束后，汪立三一连创作了几部引人注目的钢琴新作。如组曲《东山魁夷画意》、《李贺诗两首——“梦天”、“秦王饮酒”》、《二人转的回忆》和前奏曲与赋格曲集《他山集》等。在这些作品中他认真探索了将传统的调式和声方法与现代西方多调性乃至无调性（如十二音音乐序列音乐）创作技法相结合，以及将西方的复调传统、我国的民族音调与现代的创作技法的结合。他力图具体实践自己提出的“新潮

与老根”结合的艺术理想，力求创作以“遗貌取神”的新风格作品对民族传统精神的继承。《东山魁夷画意》中的《涛声》就是作者以日本现代著名画家东山魁夷为奈良唐招提寺所画的“障壁画”为题材的创作。作曲家有意识地表现寺庙钟声，并以我国佛曲《目莲救母》音调基础上的宏大庄严的“音块”和建立在日本“都节调式”所构成的“波涛式音型织体”的音响相对比，以纪念我国唐代高僧鉴真和尚为了将中国的优秀文化传给日本人民，终身奔波于大海波涛，乃至终老在日本的伟大崇高的精神。画家东山魁夷听了这首作品后，曾写信给汪立三说：“您对我的作品的理解之深，使我十分钦佩。”

谱 04—11： 汪立三，钢琴独奏《涛声》（组曲《东山魁意画意》终曲）







除此之外的代表作还有：黄安伦的《序曲与舞曲》、陈怡的《多耶》、权吉浩的《长短的组合》、罗忠镕的《钢琴曲三首》、

赵晓生的《太极》、彭志敏的《数》、丁善德的《小序曲与赋格四首》和《前奏曲六首》等。这些作品无论是以调性音乐为主还是以无调性音乐为主，从创作思想（包括理论）和创作技法上讲，都体现了各自独特的风格和个性，其中有些作品已为许多演奏家所接受。

乐 04—18：汪立三，钢琴曲《涛声》（《东山魁夷画意》终曲）

小提琴音乐创作方面仍以马思聪的作品为主，他从 70 年代以来先后创作了《第三回旋曲》、《第四回旋曲》、《阿美组曲》、《高山组曲》等。这些作品都写于作者旅美期间，开始在国内还未见任何实际影响。直到 90 年代国内有关单位（如中央音乐学院、中国音乐家协会、马思聪研究会等）多次举办有关马思聪的纪念活动中，才有意识地对他后期上述创作给予必要的介绍。其他作品有：夏良的《幻想曲》、敖昌群的《b 小调小提琴奏鸣曲》、黄虎威的《峨嵋山月歌》、瞿小松的小提琴与乐队《山之女》、郭文景的无伴奏组曲《川调》、张柯的《草海音诗》、杨歌阳的《山情》等。这些作品在不同的方面都较之马思聪的作品有所突破、有所前进，但作为整体，作为独奏曲，它们还没有全面超出马思聪的艺术成就和影响。

乐 04—19：马思聪，《双小提琴协奏曲》第二乐章（开始）

为其他乐器所作的独奏曲中值得提出的还有：瞿小松的大提琴曲《狂想曲》、郭文景的大提琴曲《巴》、徐锡宜的大提琴曲《摇篮曲》、石正波的低音提琴曲《禅》、黄虎威的长笛曲《阳光灿烂照天山》、陆培的单簧管与钢琴《苗寨即景》、辛沪光的大管曲《草原歌声》、张龙的圆号曲《羌寨随想》、以及王晓光的竖琴曲《西域行》等。
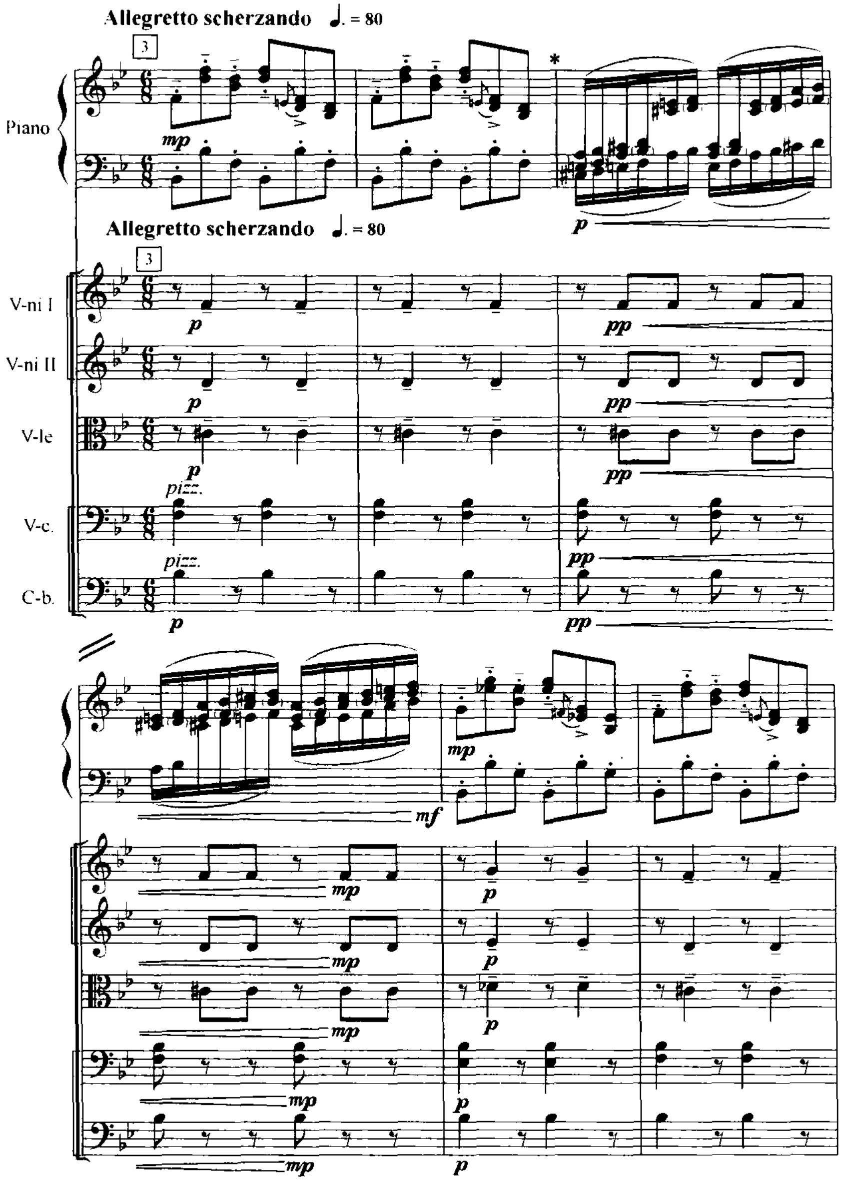
第四节　交响音乐创作

80年代以来，中国各类器乐创作的发展（特别在创作思维和风格上）以交响音乐创作的变化最突出。值得注意的是，在这些新的器乐创作的发展中，中西两种不同音乐文化之间的相互靠近、相互碰撞、相互交融明显增强，特别在音色上的中西混合、在风格上的古今融合，出现了前所未有的新格局。
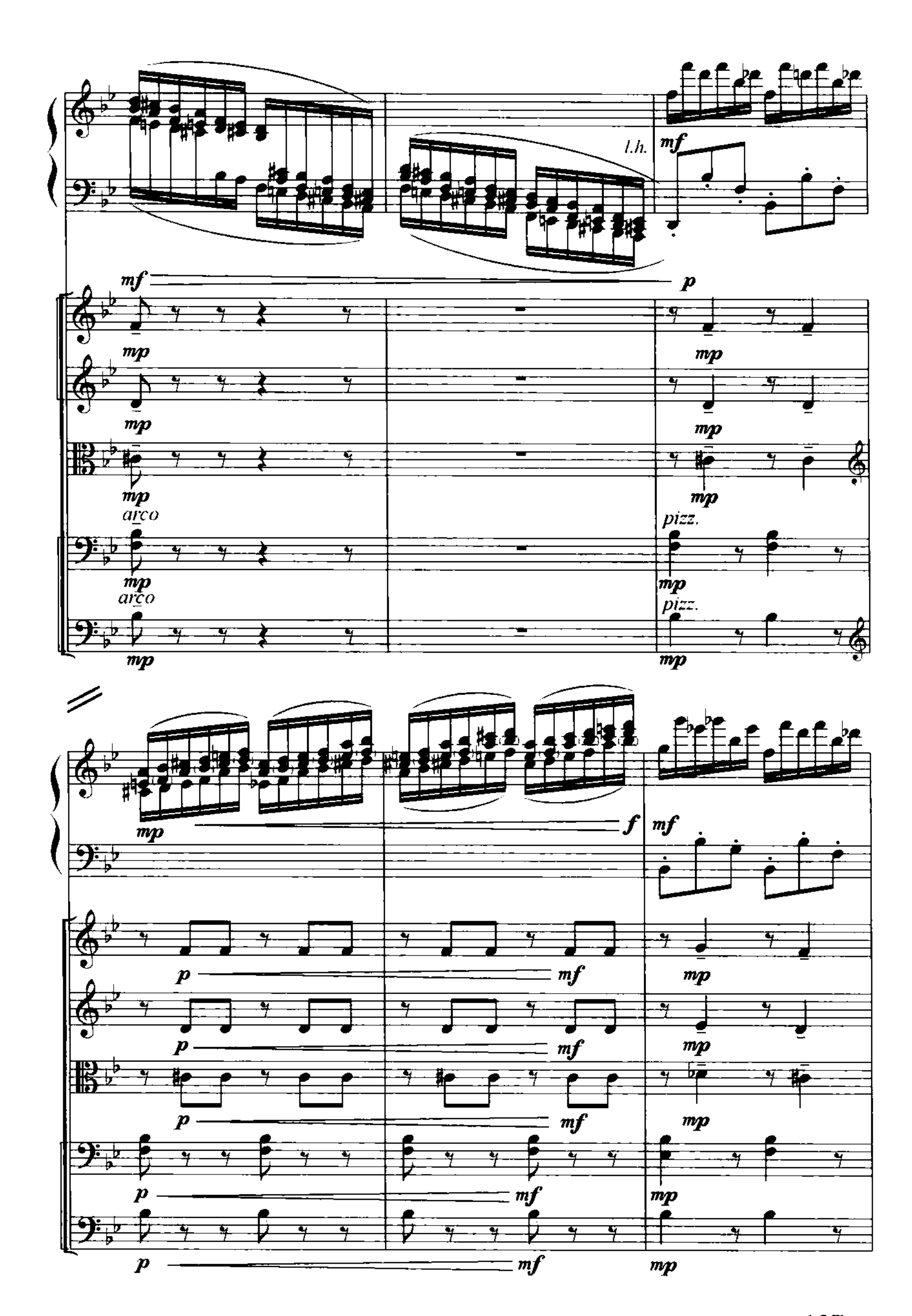
80年代以来中国交响音乐创作的发展，先后出现了两次高潮：

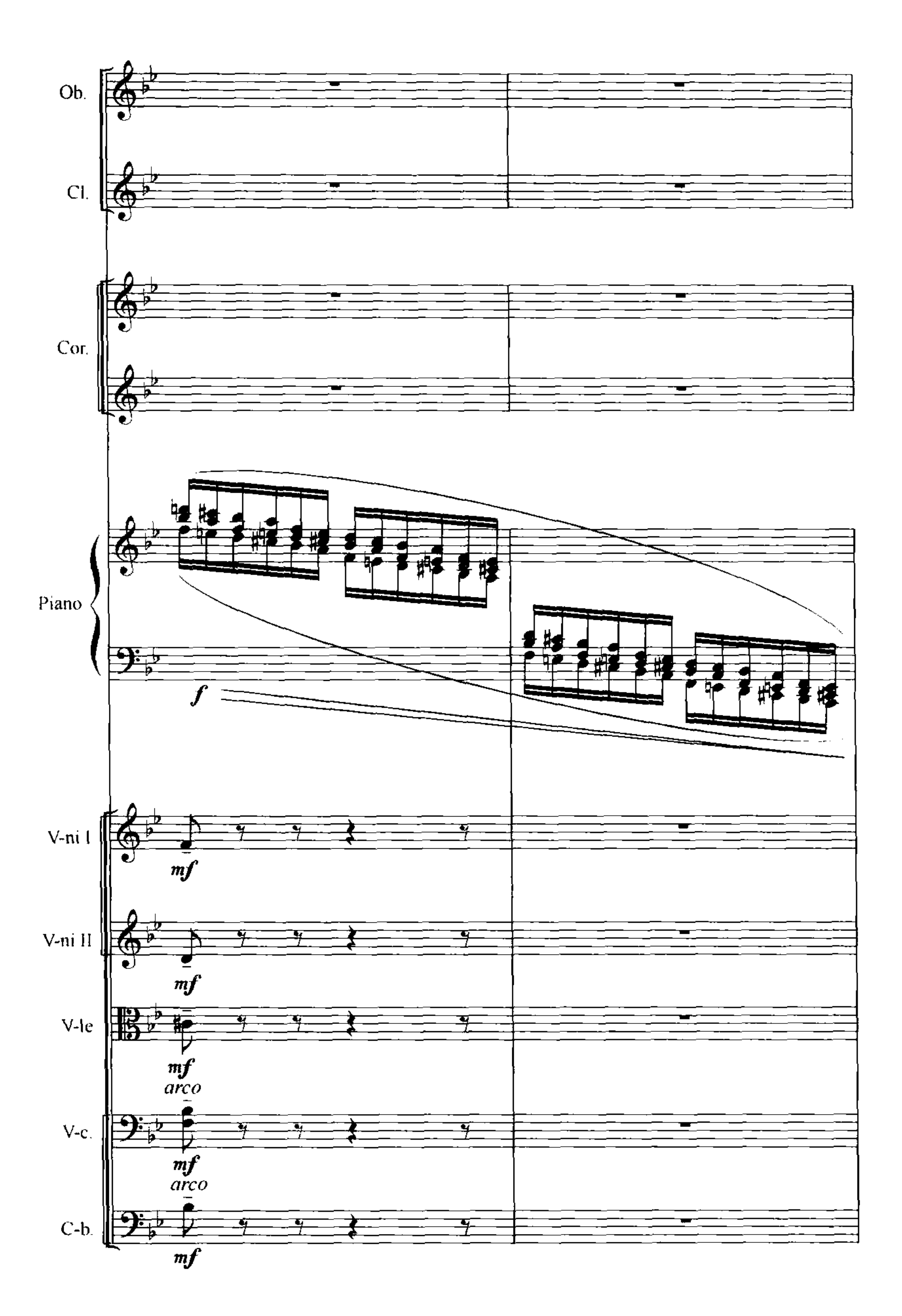
第一次高潮出现在80年代初前后，以文化部、中国音协等单位联合举办“第一届交响音乐创作评奖”作为标志涌现了一大批较好的新作。如陈培勋的《第二交响曲“清明祭”》、朱践耳的《交响幻想曲》、刘敦南的《钢琴协奏曲“山林”》、李忠勇的交响音画《云岭写生》、王西麟的组曲《云南音诗》、张千一的交响音画《北方森林》、王义平的交响音诗《三峡素描》、罗忠镕的管弦乐《广东民间乐曲三首》、罗京京的《钢琴与乐队》、谭盾的《交响曲“离骚”》等。当时还有一些是没有参赛的优秀作品，如杜鸣心的交响幻想曲《洛神》和《第一小提琴协奏曲》、马思聪的《双小提琴协奏曲》、丁善德的《交响序曲》、盛礼洪的《第二交响曲》等。这两批作品的音乐风格大多数仍沿着我国过去交响音乐创作的传统风格向前发展，但已初步体现出题材内容上广泛多样、风格和形式上的自由灵活、技术运用的日趋现代化，以及艺术构思上的独特个性。特别在一些青年作曲家（如罗京京和谭盾等）的作品中，更鲜明地呈现出一种可贵的创新精神，尽管当时还显得不够成熟。
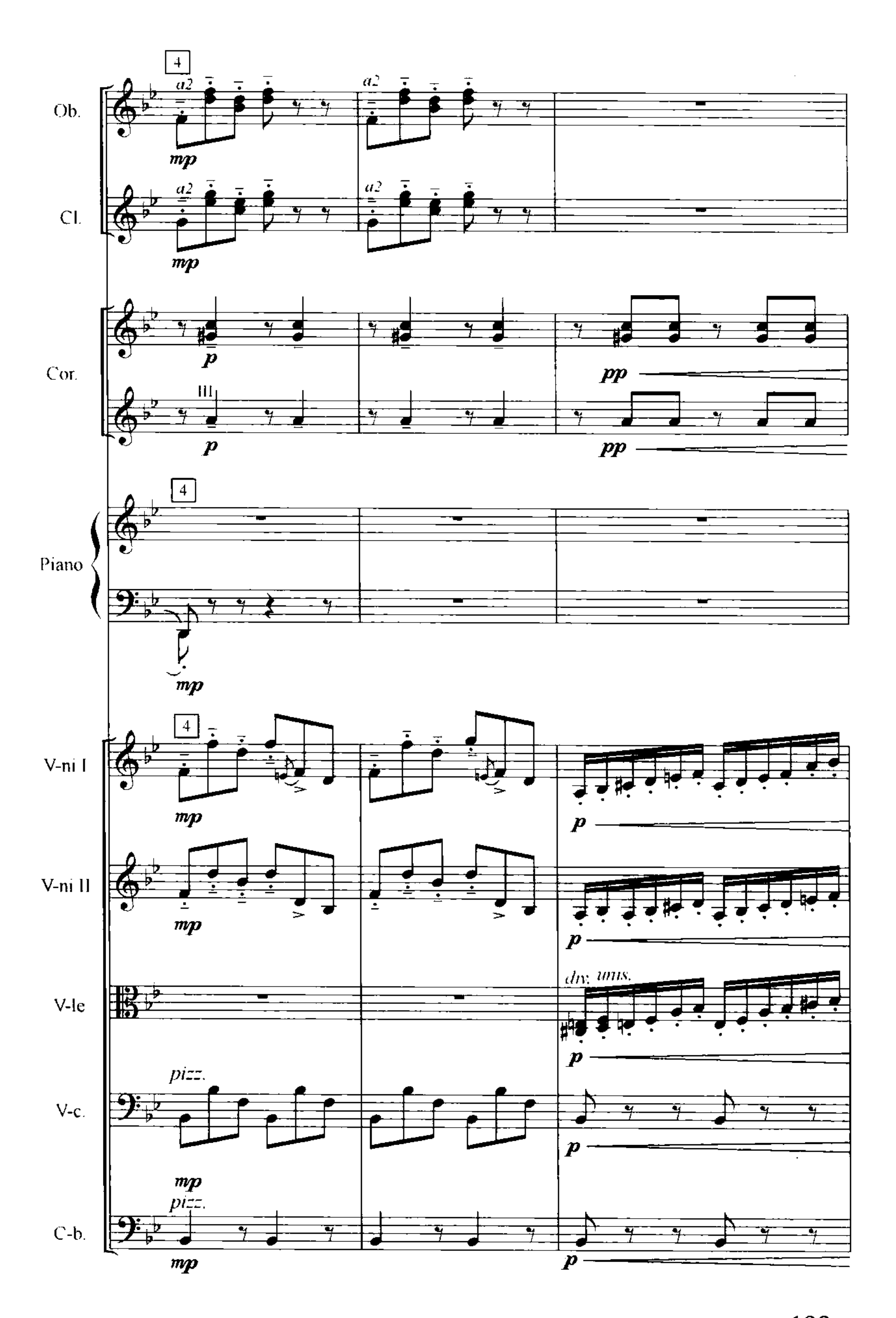
谱04—12：刘敦南，钢琴协奏曲《山林》第一乐章的“主部”
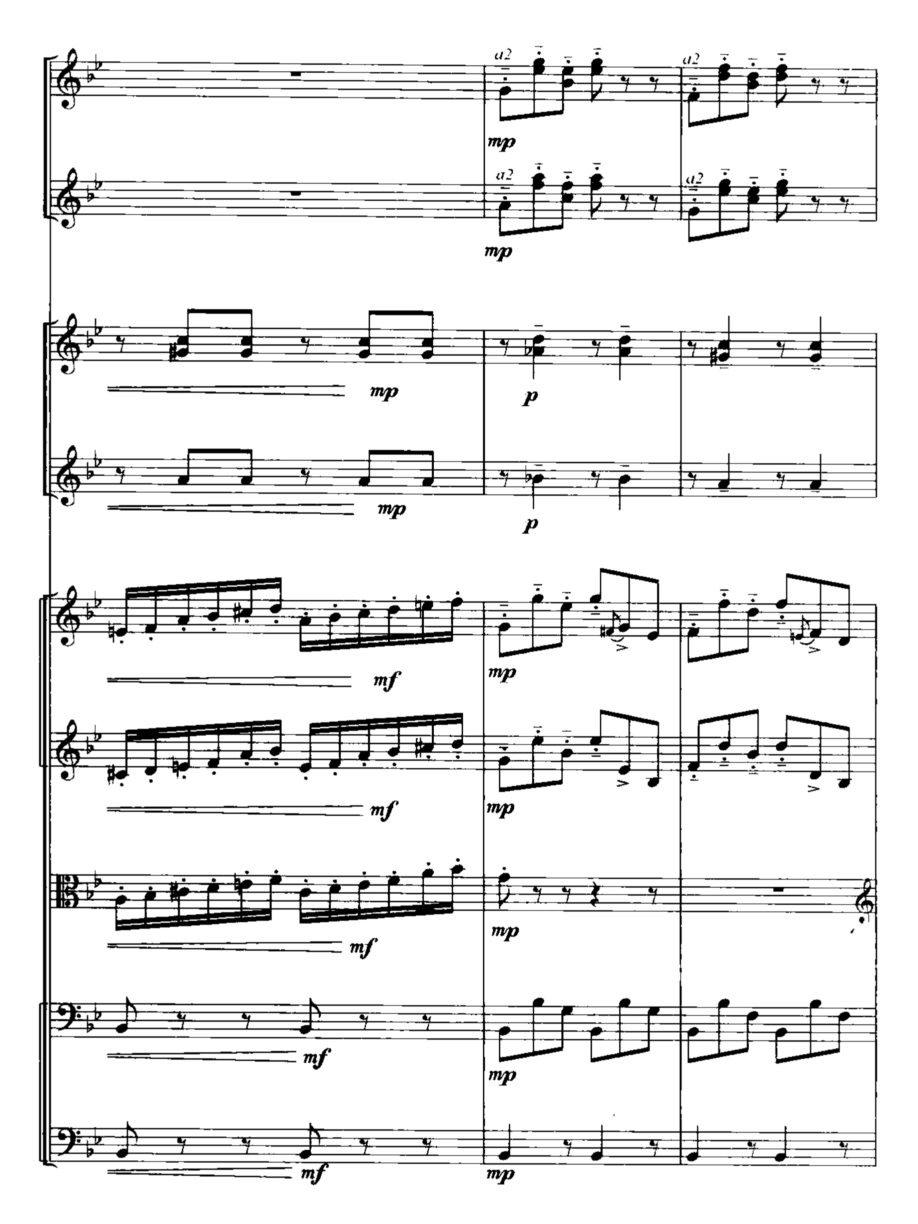


*即另一种简便奏法，括号中的音可省略不奏。下同。


l.h.
mf
mf
p
mp
mp
mp
mp
mp
mp
arco
pizz.
mp
mp
arco
pizz.
mp
mp
mp
f
mf
p
mf
mp
p
mf
mp
p
mf
mp
p
mf
mp
p
mf
mp


Ob.
Cl.
Cor.
Piano
f
V-ni I
mf
V-ni II
mf
V-le
mf
arco
V-c.
mf
arco
C-b.
mf


4
Ob.
a2
mp
Cl.
Cor.
p
pp
III
Piano
V-ni I
V-ni II
V-le
div.
uns.
V-c.
pizz.
C-b.



乐04—20：杜鸣心，交响幻想曲《洛神》“呈示段”

乐04—21：刘敦南，钢琴协奏曲《山林》第一乐章“主部主题”

第二次高潮，是从 80 年代中后期以我国各高等音乐院校新培养出的、以谭盾为代表的青年创作群体，即所谓“新潮”作曲家逐步发展的。代表性的作品有：谭盾的《交响乐与人声“道极”》（原名《三种音色与乐队的间奏曲》）和《钢琴协奏曲》，瞿小松的《第一交响曲》和《MONG DONG》，郭文景的两架钢琴与乐队《川崖悬葬》和领唱、合唱与管弦乐《交响乐“蜀道难”》，陈怡的中提琴协奏曲《弦诗》和室内管弦乐《多耶》，叶小钢的《第一小提琴协奏曲》和《第二交响乐“地平线”》，许舒亚的《第一小提琴协奏曲》和《第一交响曲“弧线”》，以及周龙的《交响乐“广陵散”》等。


图 04—12：谭盾（蒲方提供）

谭盾（1957— ），早年在长沙开始学习小提琴，二胡、笛子等乐器，1976 年在湖南省京剧院乐队任小提琴演奏员。1977 年考入中央音乐学院作曲系，从师黎英海、赵行道等教授。在他学习期间就以交响乐《离骚》在 1981 年“第一届全国交响音乐创作评奖”中获“鼓励奖”，1982 年，又以其弦乐四重奏《风、雅、颂》获“德累斯顿国际韦伯室内乐作曲比赛”第二名。1983 年毕业，留校任教并攻读硕士学位。1985 年在北京举行第三次个人作品后，即赴美国哥伦比亚大学攻读博士学位，师从著名美籍华人作曲家周文中教授，后以其大量富于创意的创作逐渐成为驰名中外的青年作曲家。

谭盾是一位非常有才和有创意的作曲家，他从传统的创作风格出发，永不停息地向各种现代创作技巧靠近，并且在进行这些大胆的实验时，他始终没有割舍自己与中国悠久的历史、辽阔的

大地和淳朴的人民，尤其是与中国以湖南为代表的“楚文化”的广泛联系。

乐04—22：谭盾，《交响乐与人声“道极”》（开始）

叶小纲（1955— ），出身于音乐世家，4岁就随其父学习钢琴，“文革”后期自学作曲，并在上海工人艺术团任钢琴演奏员。“文革”结束不久，即考入中央音乐学院作曲系，师从杜鸣心教授。1983年留校、专事进行创作，其中有些作品（如大提琴曲《中国之诗》、民族器乐曲《八匹马》等）在国内外的获奖为他80年代末赴美深造创造了条件。90年代他结束在美的学业后即返回祖国，任教于母校中央音乐学院。他的创作风格接近汪立三提出的“新潮与老根”的美学观点，力图既保持与民族传统的深厚基础和现实主义的美学原则，又巧妙地吸取各种现代创作新技法的经验。如他的《第二交响乐“地平线”》，就是一首表达作者对世界屋脊藏族地区的丰富感受、既利用藏族民间歌唱音调、又运用现代无调性作曲技巧所创作的一部比较通俗、但十分动听的现代交响音乐。该作品在1992年被评为“20世纪华人音乐经典”之一。



图04—13：叶小纲（见《20世纪华人音乐经典》图册）

乐04—23：叶小纲，男女声领唱与乐队《第二交响乐“地平线”》（前半）

此外，像郭文景、瞿小松、陈其钢等所谓“新潮一群”青年作曲家，也都以各自对交响音乐创作的新观念，力图通过广泛运用西方20世纪的创作技巧与我国传统文化的结合，来创造既有

现代特点，又能体现我国特殊民族风韵的、中外古今融成一体的交响音乐新风格。这些“新潮”式的作品的产生和发展曾引起国内外音乐界相当悬殊的强烈反响，一度成为我国音乐界评价颇为关心的热点问题。

乐04—24：瞿小松，混合室内乐队《*MONG DONG*》

与此同时，在中老年作曲家中，也出现了类似的“多元化”的情况，其中比较热心大胆吸取西方现代创作技巧经验的突出代表是朱践耳、罗忠镕等。

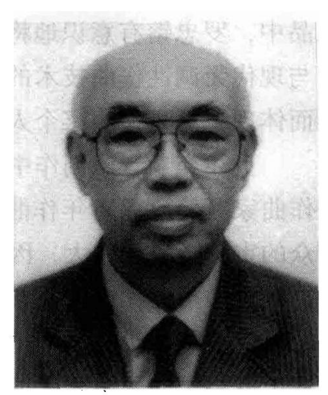


图04—14：朱践耳（见《20世纪华人音乐经典》图册）

朱践耳（1922—　），早年就喜爱文学、音乐等，并曾随著名口琴家石人望学习口琴和手风琴等。解放战争期间曾奔赴苏北解放区，在那里的部队文工团从事作曲兼乐队指挥，并以歌曲《打得好》著称乐坛。中华人民共和国建立后，曾任职北京新闻电影制片厂。1955年被选派至苏联深造，1960年回国，先后在上海电影制片厂、上海歌剧院、上海交响乐团专职作曲。在80年代以前，他的音乐创作主要涉及各种声乐体裁，如独唱曲《唱支山歌给党听》、合唱曲《接过雷锋的枪》、钢琴独奏《序曲两首“流水”、“告诉我”》、民乐合奏《翻身的日子》、交响合唱《英雄的诗篇》等。从80年代后，他曾以巨大的热情和坚韧的毅力，创作了一系列标志着他朝着新的方向不断探索的作品。如交响组曲《黔岭素描》、交响音诗《纳西一奇》、《第一交响曲》、《第二交响曲》、唢呐协奏曲《天乐》、《第四交响曲》等一直到1999年的《第十交响曲》。朱践耳的这些交响音乐创作以其大胆的创意和不断更新

的创作技巧，成为我国老一辈作曲家中对现代音乐创作技术最执着的突出代表。他的作品大都形象鲜明，节奏和力度对比强烈，非常富于乐队的思维和激人心弦的震撼力。

乐 04—25：朱践耳，《第一交响曲》第一乐章（开始）

罗忠镕在 20 世纪 80 年代尽管将其创作的重点转向了室内性的声乐和器乐重奏方面，但他还是创作了一定数量的交响性的乐队作品。如管弦乐《广东民间乐曲三首》、筝与管弦乐《暗香》、古琴与混合乐队《琴韵》以及管弦乐《罗铮画意》等。在这些作品中，罗忠镕有意识地将中国古代音乐、民间音乐的素材和情趣与现代无调性作曲技术的“十二音聚合法”给予大胆的结合，从而体现了更具作曲家个人特色的艺术个性。

上述交响音乐创作中出现的“新潮”尽管在相当一部分专业作曲家（特别是青年作曲家）中影响深远，但它们与一般音乐听众的审美距离还较大，因而如何推动这种艺术形式，使之与广大群众更加接近，如何使音乐的创新更密切结合我国的国情和当前的时代精神，仍是一个值得关心和有待解决的课题。所以，对多数中老年作曲家讲来，他们仍更习惯运用比较传统的方法和观念来进行自己的创作，并同样也写出了具有相当艺术深度和创新精神的作品，如：杜鸣心的第一钢琴协奏曲《春之采》和第一交响曲《长城》、吕其明的《红旗颂》，以及像苏夏、盛礼洪、郭祖荣、郭石夫等老一辈作曲家的创作实践。但是，后者的此类作品往往得不到有关方面像对待“新潮音乐”一样的关怀而被长期冷落。

90 年代以来，面对后现代主义曾一度主宰西方乐坛的现象，许多作曲家对如何进一步前进各自进行了深入的思考。正像国际音乐界也出现了对“二次大战”后的各种“前卫”性探索的新思考一样，也有许多作曲家开始以不同的方式将传统的风格与现代的风格加以“拼贴”（如谭盾所写的一系列的“场景”音乐、瞿

小松的清唱剧《大劈棺》等)，或从不同的角度、用各种方式、将调性的思维与无调性的思维加以融合等等，人们将这一现象统称之为“回归”。代表性的作品有：马思聪的《双小提琴协奏曲》、徐振民的《枫桥夜泊》、郭文景的交响乐合唱《蜀道难》、王西麟的《第三交响曲》、刘湲的《土楼回响》、陈其钢的《逝去的时光》以及谭盾的多媒体景观音乐《地图》等。正像“新潮音乐”从交响音乐波及到其他体裁一样，这种“回归”现象也在一定程度上波及整个音乐的各种体裁。2007年以来，在人民音乐出版社、北京交响乐团等单位的大力支持下，举办了结合演出、出版、录音联成一体的《中国当代作曲家曲库》大型系列活动，此举或许会能为今后我国“多元化”交响音乐的健康发展打开一个令人欣喜的新局面。

乐04—26：徐振民，管弦乐《枫桥夜泊》(前半)

乐04—27：郭文景，交响乐与合唱《蜀道难》(开始)

第四章　歌剧、舞剧的新发展

80 年代以来随着国家经济、政治体制的改革，有关文艺演出事业的发展也一天天向市场机制逐步过渡。过去归属国家体制的文艺事业单位也愈益受其影响，出现了时冷时热的不稳定状况。具体表现为：全国各地舞台上演的新作品数量不少，题材、体裁、风格、形式也相当丰富，但不少作品上演后的客观影响和人们的评价并不一致。主要代表作有：王世光、蔡克翔作曲的《第一百个新娘》，黄安伦作曲的《护花神》，李井然作曲的《启明星》，傅庚辰、扈邑作曲的《星光啊星光》，田丰作曲的《大野芳菲》，王祖皆、张卓娅作曲的《芳草心》，刘振球作曲的《深宫欲海》，王世光作曲的《马可波罗》，王锡仁等作曲的《党的女儿》，徐占海、刘辉作曲的《苍原》，谭盾作曲的《九歌》、郭文景作曲的《狂人日记》和《夜宴》以及马思聪的歌剧《热碧亚》等。尤其是施光南根据鲁迅同名小说作曲的《伤逝》和金湘根据曹禺同名话剧作曲的《原野》这两部歌剧，曾在国内外音乐界得到较高的评价。

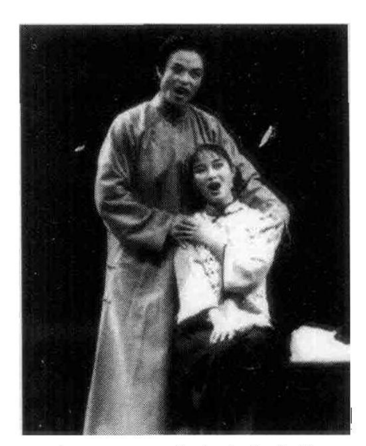
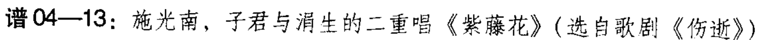


图 04—15：施光南的歌剧《伤逝》剧照

歌剧《伤逝》和《原野》之所以取得成功，首先得益于其文学脚本取材于我国“五四”以来久负盛名的文学名著，它们对当时中国社会矛盾刻画之深刻，以及对人物塑造的丰富生动，为歌剧音乐创作奠定了极好的基础。两位作曲家在音乐创作方面都表现了对充分发挥歌剧音乐特色的重视和声乐旋律写作

上的深厚功底。但是，这两部歌剧的音乐风格具有很大的差异，前者着重运用新颖的结构和一系列动人的咏叹调，以突出表演剧中主要人物（涓生、子君）从欢快喜悦逐步转向悲痛绝望的感情变化，成功地抒发了整个作品所蕴含的深刻诗意的美。



谱04—13：施光南，子君与涓生的二重唱《紫藤花》(选自歌剧《伤逝》)

Andante

mf
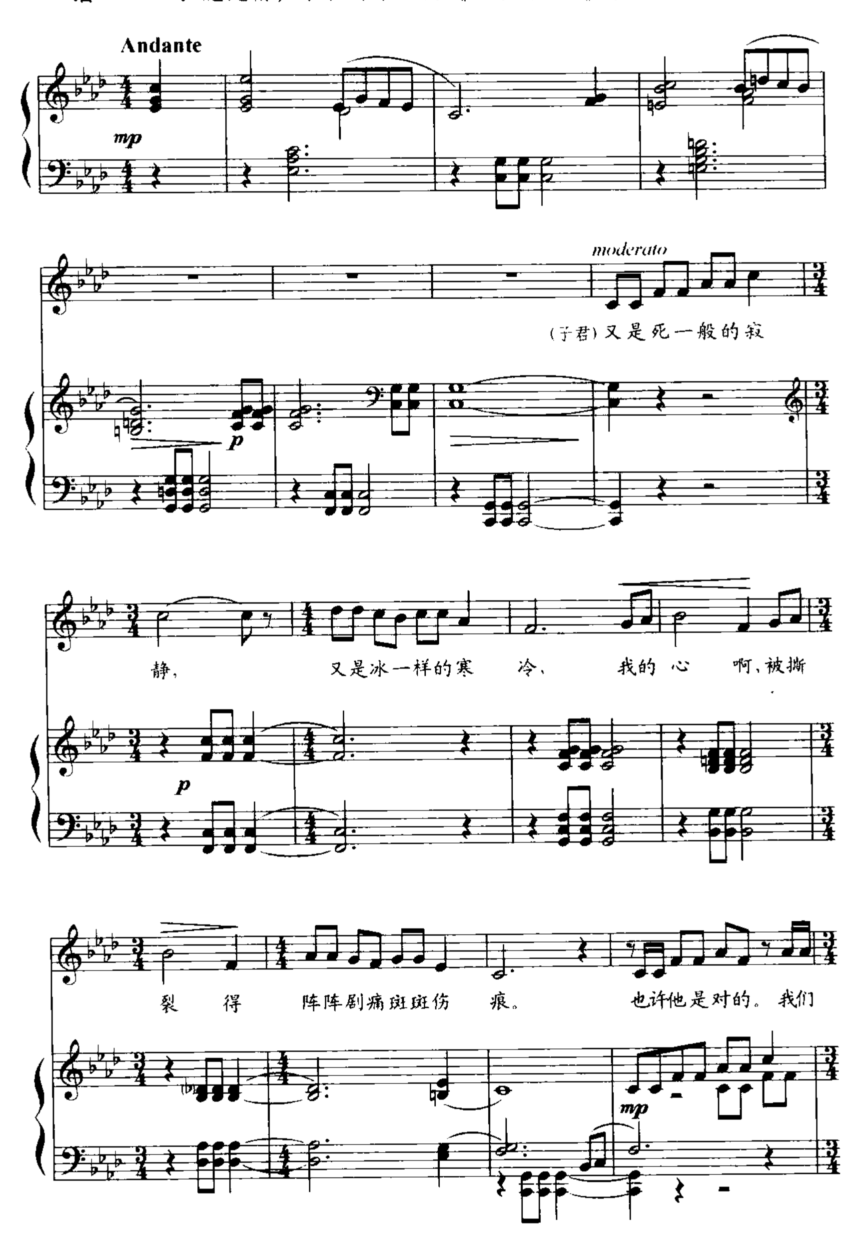
(涓生)紫藤花，紫藤花，
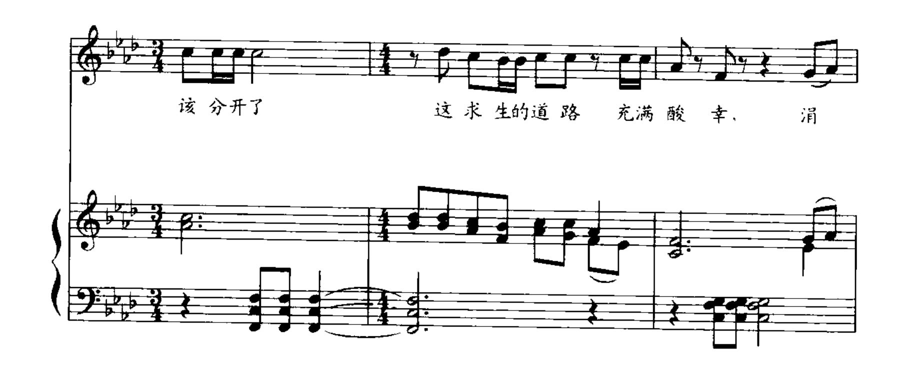
mp
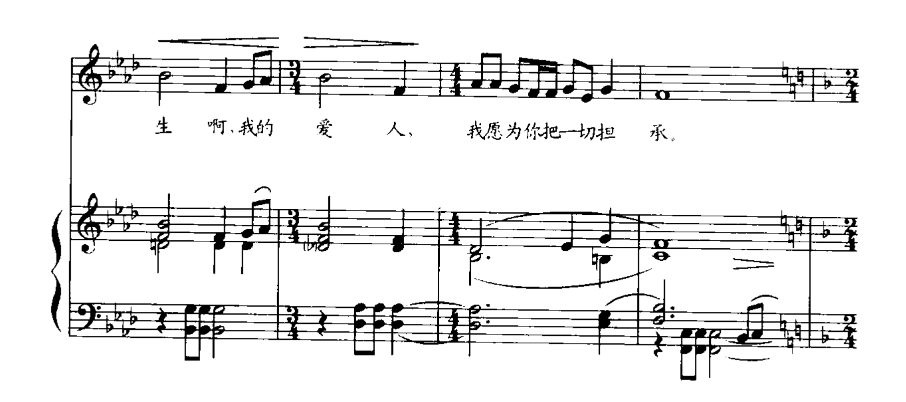
洁白绛紫美如云霞，为了献给
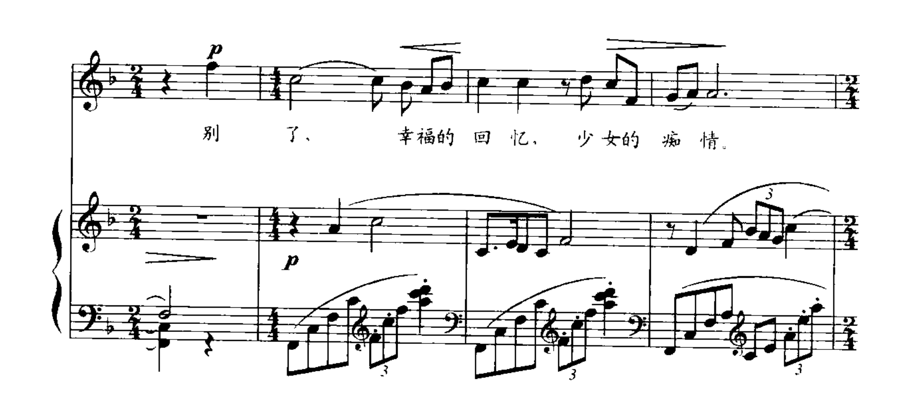
心上的人，我把你轻轻采撷。
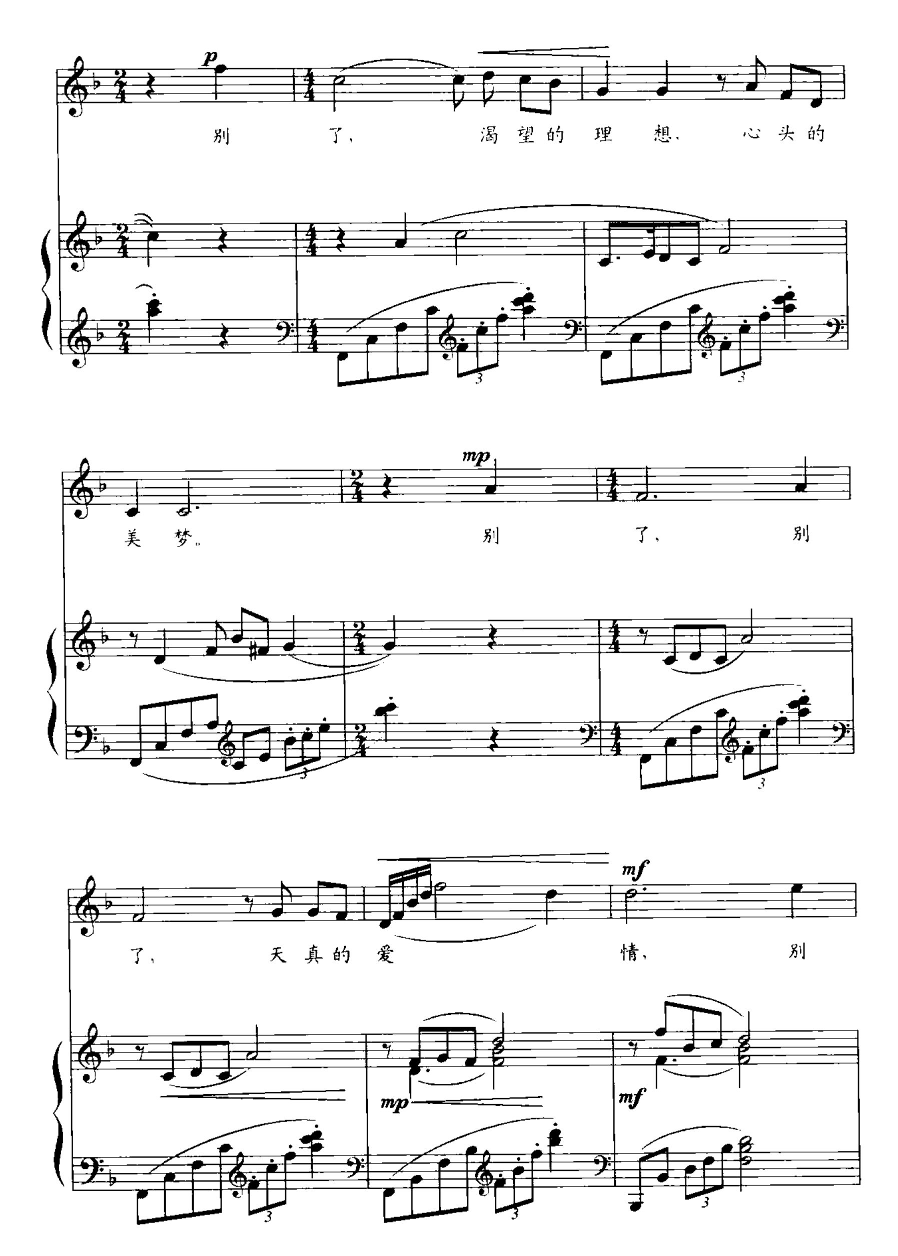
谱04—14：施光南，子君的咏叹调《不幸的人生》（选自歌剧《伤逝》）




该 分开了
这求 生的道 路 充满 酸 辛、 涓


生 啊、我的 爱 人、 我愿为你把一切担 承。


p
别 了、 幸福的 回 忆、 少 女的 痴 情。
p



乐04—28：施光南、子君咏叹调《不幸的人生》（选自歌剧《伤逝》）

金湘（1935— ），出生于浙江一音乐世家，7 岁就学习钢琴和二胡，11 岁（1946 年）考入南京国立音乐院幼年班，主攻大提琴，师从黄源澧教授。1953 年毕业于中央音乐学院少年班，翌年保送本科作曲系。1959 年毕业后下放至新疆阿克苏文工团、新疆歌舞团。1979 年他被错划为“右派”的问题得到“改正”后，调任北京交响乐团从事作曲及指挥。1984 年调中国音乐学院作曲系任教兼作曲教研室主任。主要作品有：交响诗《塔西瓦依》、民乐交响音画《塔克拉玛干掠影》、声乐与民族乐队套曲《诗经五首》、歌剧《原野》等。

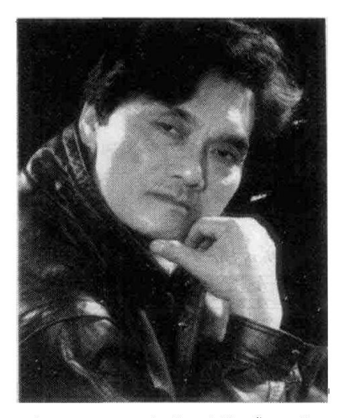


图 04—16：金湘（见《20 世纪华人音乐经典》图册）
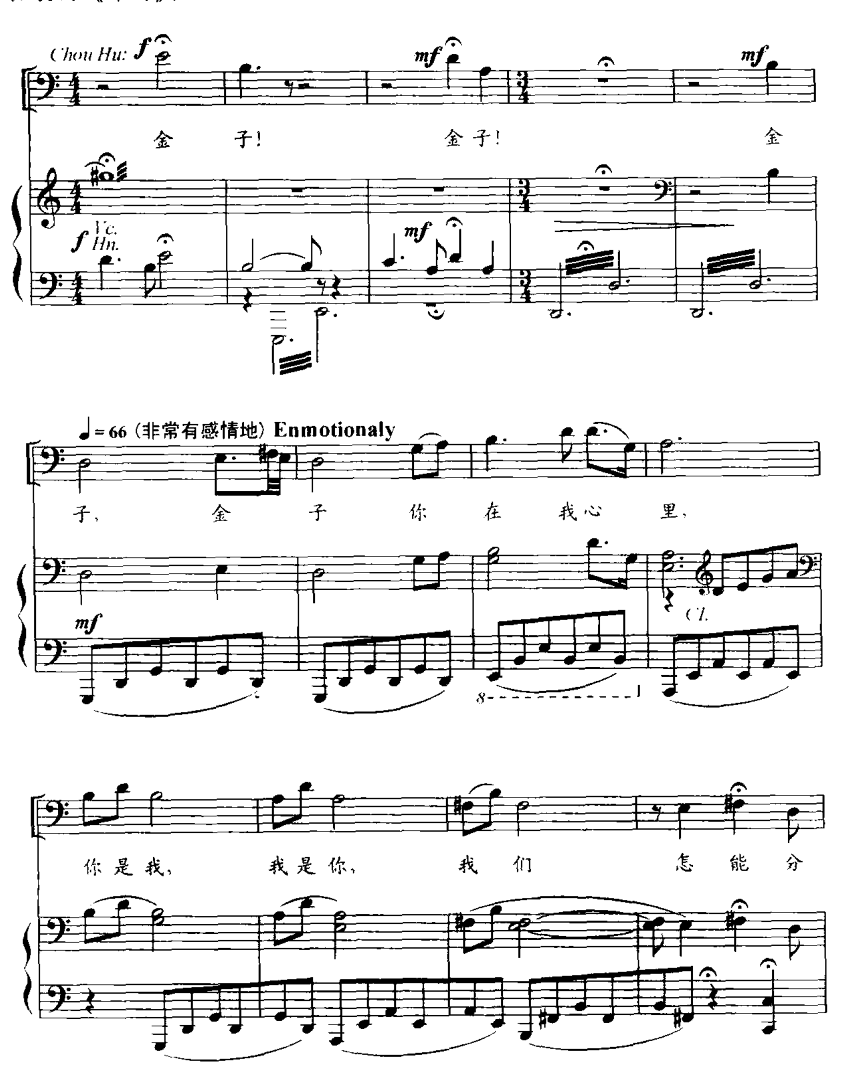
金湘的《原野》则着重运用大胆的和声语言和一系列既有民族风格，又有强烈戏剧性激情的动人咏叙性歌唱，成功地表现了剧中各个主要人物（仇虎、金子、大山、仇母等）内心的矛盾和相互之间的戏剧性冲突，抒发了整个作品所蕴含的复杂的戏剧冲突和全剧所贯穿的强烈的悲剧情节。可以说，这是我国第一部成

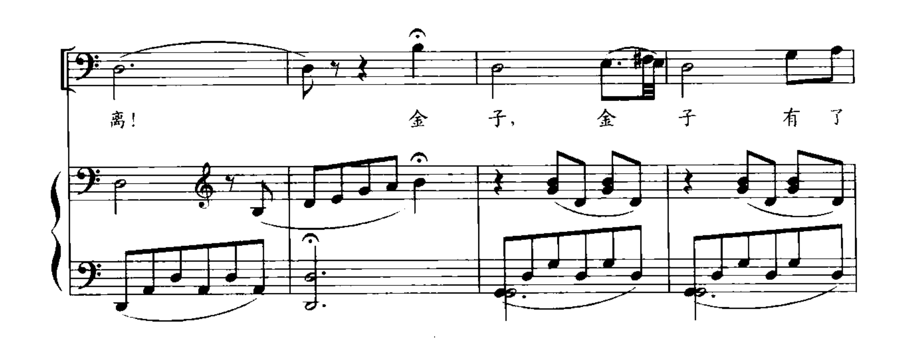


图 04—17：金湘的歌剧《原野》剧照

功地运用西方现代歌剧创作技巧创作出的具有中国风格的，并得到世界广泛承认的大型歌剧。

谱04—15：金湘，仇虎与金子的二重唱《你是我，我是你》开始（选自歌剧《原野》）





乐 04—29：金湘，仇虎与金子的二重唱《你是我，我是你》（选自歌剧《原野》）

80 年代以来有关舞剧创作的情况和所存在的问题大体与歌剧领域相似。运用古代及民间的题材最先引起创编者的兴趣，曾先后创作并演出了像《仿唐乐舞》（陕西省歌舞团，1982 年），《编钟乐舞》（湖北省歌舞团，1983 年），《九歌》（武汉歌舞剧院，1984 年），《乐舞龟兹情》（新疆歌舞团，1984 年）等大型歌舞剧，以及石夫作曲的舞剧《文成公主》（1979 年）、庄德淳作曲的舞剧《木兰飘香》（1984 年），马思聪作曲的舞剧《晚霞》（1990 年首演于北京）等。此外，还先后上演了一些近现代和少数民族题材的作品，如刘廷禹作曲的舞剧《祝福》（1980 年），奚其明作曲的《魂》（1980 年），舒泽池作曲的《鸣凤之死》（1985 年），兰升儿作曲的藏族舞剧《卓瓦桑姆》（1980 年），石夫作曲的舞剧《幽魂梦》（1988 年），马剑平作曲的《窦娥的呼唤》（1986 年）和王竹林等作曲的《鄂尔多斯情愫》等。80 年代中，北京各文艺团体也仿照“文革”前的大型音乐舞蹈史诗《东方红》那样，集体创编了一部大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》，但是，这部作品在其音乐创作上较前者显得逊色。

第五章　音乐批评及音乐理论研究的新发展

"改革开放"基本国策的坚持和中外音乐文化交流的不断加强给予中国音乐理论工作者的最大影响是必须认真总结过去的经验教训，必须扩大自己的艺术眼界，进行新的开拓。总之，在这20多年间，我国音乐理论界的思想比较活跃，工作热情空前高涨，研究范围愈益拓宽，所获的成果相当丰富。

第一节　音乐理论事业新发展的概述

在"改革开放"基本国策和"百花齐放、百家争鸣"方针的指引下，80年代以来，音乐界的思想比较活跃、比较开阔。这对大力推动我国音乐理论研究事业的建设和音乐理论队伍的发展起到了显著的积极作用。80年代以来，文化部将以往在中央音乐学院的音乐研究所改建为中国艺术研究院音乐研究所①，由著名音乐史家杨荫浏、著名音乐学家李元庆、黄翔鹏先后任其领导，为80年代中国新时代音乐学的发展开创了近20年的、令人注目的新局面。

同时，在各高等音乐院校，在各省、市、自治区，也普遍逐步建立起所属的"音乐研究所"、"艺术研究所"等研究机构。在不到20年的期间，基本上将全国的音乐研究人员组成了一支空

---

① 中国艺术研究院音乐研究所，它最早是中央音乐学院建立时所建立的"研究部"，1954年改名为中央音乐学院附设"民族音乐研究所"，1964年该所改为归属中国音乐学院，至80年代又正式归属于中国艺术研究院。



图 04—18：杨荫浏（见《中国艺术研究院音乐研究所》图册）



图 04—19：李元庆（见《中国艺术研究院音乐研究所》图册）

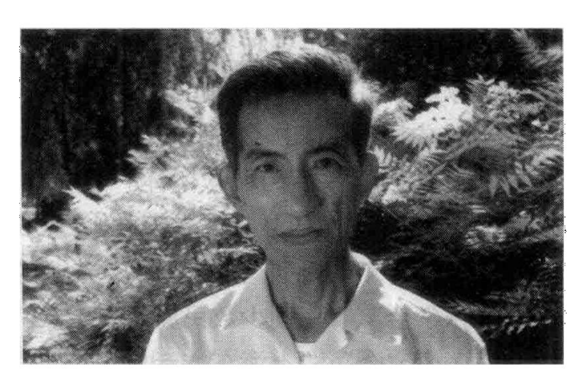


图 04—20：黄翔鹏（见《中国音乐研究院音乐研究所》图册）

前的、老中青相结合的、实力颇强的专业队伍。

理论队伍的成长壮大又推动了各种新的音乐理论刊物（特别是一些学报性的音乐刊物）的出版发行。除了原有的《人民音乐》、《音乐研究》外，全国各高等院校先后出版发行了自己的音乐刊物，主要有：上海音乐学院的《音乐艺术》、《中央音乐学院学报》、中国音乐学院的《中国音乐》、西安音乐学院的《交

响》、《星海音乐学院学报》(初名《广州音乐学院学报》)、沈阳音乐学院的《乐府新声》、四川音乐学院的《音乐探索》、天津音乐学院的《音乐学习与研究》(后改名《天籁》)、武汉音乐学院的《黄钟》、中国艺术研究院音乐研究所的《中国音乐学》以及南京艺术学院的《艺苑》(音乐版)等。有些部门及地区还创办了一些学科性的音乐期刊，如浙江省的《中小学音乐教育》、上海歌剧舞剧院等部门的《歌剧艺术》、人民音乐出版社的《钢琴艺术》、轻工业部乐器研究所的《乐器》、中国艺术研究院音乐研究所的《中国音乐年鉴》等。显然，这些音乐刊物给音乐理论研究工作的发展和提高提供了十分宝贵的园地。此外，在音乐书谱、音像的出版方面，过去是一种由“计划经济”所形成的音乐出版物只能由极少数国家级专业出版机构统抓的局面，到80年代后，通过市场调节逐步增多了各种各样的音像出版机构，使音乐书谱、音像的出版呈现出各显神通、比较活跃的新局面。

80年代以后，在中国音乐家协会理论委员会及其他有关部门的领导下，还成立了许多学术性的群众团体。其中阵容比较强、能坚持开展活动的先后有:“中国聂耳冼星海学会”(由于一些客观的原因，该学会至90年代后即基本停顿)、“中国音乐史学会”、“中国传统音乐学会”、“中国少数民族音乐学会”、“中国管弦乐协会”、“马思聪研究会”、“上海东方音乐学会”等。这些群众性学术团体在文化部、中国音乐家协会、各音乐院校等行政机构的支持下，曾先后举办了名目众多的、全国性或地区性的“年会”或专题学术研讨活动。如在民族音乐学方面先后举行了一系列全国性及国际性的学术研讨活动，并逐步使之成为年会性的定期活动；在中国音乐史学方面除了举办“年会”性的活动外，还先后举办了有关《乐记》和《声无哀乐论》、朱载堉、杨荫浏、钱仁康、聂耳、冼星海、萧友梅、黎锦晖、刘天华、华彦钧、马思聪、江文也、吴伯超、张曙、贺绿汀、吕骥、丁善德、刘雪

庵、吴祖强、杜鸣心、朱践耳、瞿希贤、李焕之、罗忠镕、马可、施光南、青主、郑律成、苏夏、黎英海、刘德海等各种专题性的学术研讨活动等等。结合这些学术研讨活动，有关部门还组织了许多学术性的专题演出，如在北京先后连续举办的“华夏之声”音乐会、“古谱寻声”音乐会、“弦索十三套音乐会”、“谭小麟作品音乐会”、“萧友梅作品音乐会”、“赵元任作品音乐会”、“马思聪作品音乐会”、“江文也作品音乐会”、“陈田鹤作品音乐会”、“郑律成作品音乐会”、“彦克作品音乐会”、“屈文中作品音乐会”、“施光南作品音乐会”、“谷建芬作品音乐会”、“谭盾作品音乐会”、“刘德海琵琶作品音乐会”、“苏夏作品音乐会”、“罗忠镕作品音乐会”、“刘雪庵作品音乐会”、“黎英海作品音乐会”、“生茂作品音乐会”、“吴祖强作品音乐会”、“杜鸣心作品音乐会”、“石夫交响音乐作品音乐会”，以及一大批中青年作曲家（如王西麟、谭盾、叶小纲、郭文景、唐建平等）的作品音乐会。在这些学术活动中，不仅吸引着国内有关专家、学者共聚一堂进行学术交流，还邀请海外及台港地区的著名学者共同参与讨论。这一切对活跃音乐界的学术空气、促进音乐界理论研究队伍的建设和理论研究工作的发展，都起到了不小的作用。

第二节　音乐批评

随着政治经济的改革和对外开放，人们的生活方式和思想观念同过去相比发生了很大的变化。在文艺生活方面也经历了体制、审美观念、创作形态等各方面的变革，同时音乐理论队伍的迅速壮大和音乐理论刊物阵地的增多都为音乐理论批评提供了过去所无法设想的、自由讨论的环境。除了经常性的思想交流外，在这 20 年里，曾先后围绕一些“热点问题”展开热烈的讨论和争论。主要体现在下列几个方面：

（一）有关清除“四人帮”所遗留的“左”的思想流毒

首先，随着文艺界对“四人帮”的批判和对马克思列宁主义的重新认识，在音乐理论刊物上曾就音乐的阶级性问题展开了一定的讨论。有些同志明确提出音乐艺术不存在阶级性的观点，并对过去存在的所谓“阶级分析”的观念进行了批评，认为这是对马克思主义的歪曲，甚至发表了：“马克思列宁主义已经过时”，“毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》遗害无穷”等论调。当然，在这个讨论中，也有不赞成上述观点的看法，但对此当时在音乐界并没有形成什么新的“共识”。

与此同时，随着对外开放的政治形势和录音机、录音带的大量涌入，过去长期被隔绝的港台流行音乐迅速在城市得到广泛传播。这一现象引起了文艺音乐界的强烈反响，一些同志为之倾倒、欢呼，称之为“当代群众音乐的主潮”，另一些同志对此感到不满、忧虑，认为是“黄色音乐”的复活，甚至还有主张对这些自海外流入的流行音乐制品均应严格审核、明令禁止进口。对此，多数同志认为不能将这类通俗性的音乐通通视作“洪水猛兽”，更不能靠简单粗暴的行政手段来对待，而只提倡艺术性较强的“阳春白雪”。相反，认为对适合一般群众需要的“下里巴人”也应提倡、扶植，关键在于工作上要善于诱导：既要十分重视提高群众的审美情趣，又要关心这类音乐自身的提高，使其得以健康的成长。

（二）有关音乐创作“新潮”的讨论

80年代以来，西方现代音乐的传入首先引起了不少作曲家（特别是青年）在音乐创作中对力图突破传统观念、技法的桎梏和学习掌握西方现代创作技术的极大兴趣。例如谭盾的交响曲

《离骚》和弦乐四重奏《风、雅、颂》、罗京京的《钢琴与乐队》等作品，就曾得到了有关方面的支持和鼓励[①]。至80年代中，这股大胆探索的热情几乎扩及到整个专业音乐院校作曲专业的青年学子和一些媒体的编辑、院校的领导等，形成了所谓音乐创作“新潮”的出现。但是，这一音乐现象也引起相当一部分作曲家的困惑、忧虑，甚至反对，从而促成了音乐思想界的普遍关注和自发讨论（参见《人民音乐》1986年第4期吴祖强的《历史是不会重复的》、叶纯之的《给叶小纲的一封信》、第6期汪申申等人的《新的时代呼唤着新的音乐——“青年作曲家新作交流会”综述》、烺晰的《开创的一代、转折的一代、矛盾的一代——青年作曲家的创作、苦衷与矛盾》、李西安等4人的《现代音乐思潮对话录》、第9期叶纯之的《“第一届中国现代作曲家音乐节”带给我们什么启示》、第10期汪立三的《“海边卖水”及其他——作曲家汪立三答本刊记者问》等）。由于这一音乐“新潮”的出现有其深刻的国内外的社会原因，又正值“新潮”初起摸索的阶段，各方的意见大多还难免偏于主观，还没有充分的创作实践提供有力的依据。因此，它只是各方作了一次初步的交流，不可能得出什么足以令人信服的结论。事实上到90年代以后，这一讨论又以另一种形式得到了继续[②]。

（三）有关“回顾与反思”的讨论

主要发生在80年代中期、紧接上述两大讨论之后，随着1985年第四届“中国音协”的改选，力图在工作上开创一个新局

---

① 如谭盾的《交响乐“离骚”》和罗京京的《钢琴与乐队》就在1981年“全国第一届交响音乐评奖”中被评为“鼓励奖”，谭盾的弦乐四重奏《风、雅、颂》在1983年获得德累斯顿国际韦伯室内乐作曲比赛第二名。

② 比较突出的有发生在21世纪前后的“如何看待中国现代音乐创作的两场争论”，即所谓“谭（盾）与卞（祖善）及其拥护者的争论”和“王西麟与郭文景的争论”。

面，同时社会上对有关部门提出“既要坚持改革开放，又要清醒地防止资产阶级精神污染”也有不同的看法。在“中国音协”的直接领导下，以《人民音乐》编辑部出面，连续召开了一系列“回顾与反思”的座谈会，并在有关刊物上进行扩大讨论。讨论主要集中于如何正确评价“文革”前音乐工作所执行的方针和所产生的客观影响，以及如何面对80年代以来音乐界所产生的一系列矛盾和一些重大的原则问题（可参见这阶段《人民音乐》、《音乐研究》、《文艺评论》等刊物的有关文章）。但正值这些讨论逐步深入的时刻（如1989年北京音协曾为此专门召开了一次研讨会，即所谓“平谷会议”①），1989年的“六四风波”引发了政治生活的重大变动。这个讨论实际上因1990年中国音协在北京通县所召开的“音乐思想座谈会”和音协党组、书记处、《人民音乐》等机构的调整而嘎然中止。

（四）有关如何正确评价“20世纪中国音乐建设发展的道路”的讨论

在20世纪即将终结、迎接新的21世纪的到来之际，以中国音乐学院部分学者（如沈洽、管建华），以及其他院校的王耀华等为主的部分学者提出：从20世纪初所出现的“学堂乐歌”，历经萧友梅的办学、刘天华的“国乐改进”、黄自、聂耳、冼星海等人的创作，以至于解放后的专业音乐教育、普通音乐教育等都不同程度上“走的是一条为‘欧洲中心论’所影响的路”，因此，音乐界必须在这新世纪之交严肃、清醒地正视这一历史现象，并采取有力措施给予纠正。中央音乐学院、中国音乐学院两院部分学者（如冯文慈、蔡仲德、邢维凯等）对此提出了异议。他们分

---

① 关于这一活动的全部情况北京音协后来曾专门印发了详细的书面材料，以供有关方面了解其详情。

别在有关音乐理论刊物（如《中国音乐》、《中央音乐学院学报》、《中国音乐学》等）发表见解，而且还在地处北京的中央音乐学院召开专门的研讨会。这场争论虽然是上述两院的部分教师提出的，其影响实际波及整个音乐理论界，双方均是以如何更好地建设我国的音乐事业作为出发点，均有其合理的见解，也各有其考虑得不全面之处。因而，这一讨论不可能得出谁是胜者，更不可能引出今后必须采取什么措施来改正。它的积极意义是推动大家一起来思考如何全面总结过去的历史，以便更好地改进今后的工作。我们的前辈为了建设中国新音乐曾经更多着眼于批判封建文化传统而大胆借鉴西方经验的种种努力是有利于当时社会改革和整个新文化事业的发展的。这是当时的正确的历史选择，不能对前人的贡献一笔抹杀。至于经过百年的实践，在当前世界文化发展的新形势面前，如何更好地珍惜我国固有传统的精神和遗产，以便在新的世纪更好地发展具有中国特色的社会主义新音乐，是当前应引起特别重视的有关实践的新问题。解决这些问题不是简单的批倒某种观点能实现的，而是应该通过一点一点实际的努力逐步解决大量实践中已经暴露出来的种种矛盾来实现的。其中一个关键是如何改进专业音乐教育和普通音乐教育，牢固树立“立足民族、放眼世界”和“一切为祖国、为人民”的观念。

在80年代后的这20年间，还有一些问题曾引起音乐理论界部分同志的关注，如“有关王洛宾的讨论”、有关“对杨荫浏《中国古代音乐史稿》评价的讨论”、“对香港刘靖之《中国新音乐史论》的讨论”、“对所谓谭（盾）、卞（祖善）争论所引起的讨论”等。至于在进入21世纪前后，则还有关于“民族器乐创作的讨论”、关于“‘重写音乐史’的讨论”以及有关“吴伯超纪念引发的讨论和争论”等。在这些表面热闹的学术气氛下也伴随着一些业内人士的思想分歧，中国音协曾为此先后在重庆、淮

南先后召开了两次全国性学术研讨会，但仅仅这些努力似乎并没有真正为更健康地推进音乐评论工作达成一致的共识[①]。

第三节　音乐理论研究

（一）资料工作的建设

首先得到重视的是有关传统音乐遗产的全面系统“抢救”，具体体现在《中国琴曲集成》、《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》这五大系统工程的规划和逐步落实。这项具有空前规模的基本建设所调动的人力物力之多也是空前的。这些“系统工程”的全面完成必将对我国的音乐建设和对中外的音乐交流产生深远的影响。但是，在工作过程中（特别是有关出版形式、规格的要求）也存在一些考虑不周和看得不远的问题（如对乐谱的形式仍采用简谱的谱式，以及对相应音响制品进行录制缺乏全面考虑等）。此外，还编印出版了一些专题性音乐图像资料，如《中国少数民族乐器志》、《中国乐器》、《中国音乐史图鉴》、《中国文物大系》等，说明作为一些边缘性的新兴的学科，如“音乐考古学”、“音乐图像学”等，已开始得到重视和发展。

（二）学科的建设和发展

音乐学人才培养的加快、各类音乐研究机构的逐步建立以及全国性音乐理论刊物（包括各音乐院校的学报）的增多大大促进了音乐学各个学科的建设和发展。具体表现为：

1. 原有的中国古代音乐史、中国近现代音乐史、欧洲音乐

---

① 可参阅 1991 年及 1995 年《人民音乐》对这两次会议的综合报导及汪毓和在 1995 年《音乐艺术》第 3 期《对音乐评论工作的认识与建议》一文。

史、中国传统音乐研究等均逐步向纵深发展。如在中国音乐史方面，除了在通史研究推出了一批比较有份量的专著和教材外，在古代乐律、音乐考古、古代乐谱、古代音乐思想等方面都得到了较好的开拓性的研究；对中国近现代音乐史方面也正式出版了通史性的教材，并对一系列代表性音乐家及其创作的专题研究、一些重要体裁（如钢琴、小提琴、室内乐、交响音乐、歌剧等）发展的综合研究，以及对港台音乐、重要媒体、音乐出版物的综合研究等，作了扎实的基础性工作。此外，对民族音乐学方面除了陆续写出了不少系统的教材外，对多声部民族音乐的形态研究、中国民间乐种学的研究、部分中国少数民族音乐的史志性的编著等都有了新的进展。欧洲音乐史方面的研究尽管困难比较多，也开始在一些比较有意义的专题（如有关美国音乐史、苏联音乐史、20 世纪西方现代音乐、西方歌剧音乐的发展、西方基督教音乐的发展等）研究上，取得了新的成绩。值得注目的是，一些学者开始对中外音乐交流的研究和中国传统音乐中有关各种宗教（特别是道教、佛教、萨满教等）音乐的研究都取得了新的进展和有意义的成果。

2. 对作曲技术理论和表演艺术理论的研究的积极关注，如果将从 60 年代各音乐院校自编教材作为起步，至 80 年代后，我国民族音乐和现代音乐创作实践的理论研究均取得了值得注目的新进展。如钱仁康、杨儒怀、吴祖强、李吉提等有关作品分析的研究，刘烈武、桑桐、童忠良、吴式锴、樊祖荫等有关和声学的研究，陈铭志、段平泰、于苏贤、林华等有关复调音乐的研究等。同时，少数高等音乐院校已开始了对计算机作曲和电子合成器作曲的实验。关于音乐表演艺术的研究也开始出现对唱法（特别是有关民族唱法）的研究、不同乐器演奏法的研究、小提琴、钢琴或我国民族器乐代表性流派的研究，以及国外著名的表演艺术理论经典性著作的翻译等等。



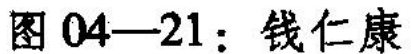


图 04—21：钱仁康

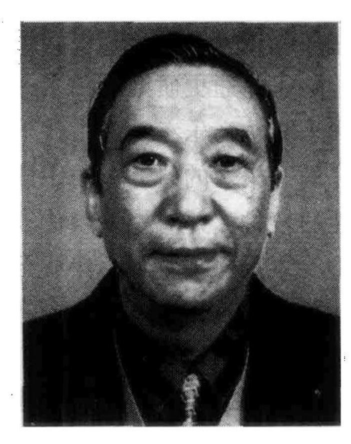


图 04—22：桑桐

（三）建立了一批比较重要的新学科

特别是有关乐律学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐教育学、音乐考古学、音乐图像学、世界民族音乐学、音乐治疗学等，都从无到有地建立了起来。这些新学科的建立和发展也可以说与“改革开放”基本国策的坚持和不断加强与国际学术界的交流是密不可分的。尽管从目前来讲，它们还不可避免仍只处于开始起步的阶段。但是，在相对较短的时间内所取得的成绩也是举世瞩目的。

（四）新的学术著作、教材以及各种学术性工具书的出版

随着音乐理论研究工作大步、全面的提高和发展，随着学科领域的不断拓宽，许多中老年理论家不断通过自己的研究实践发挥其学科带头人的作用，年轻的理论工作者纷纷通过博士、硕士学位论文的著述，作了大量学术上开拓新领域的工作。同时，一大批比较重要的学术性著作和教材先后问世，如中国音乐史学方面有：杨荫浏的《中国古代音乐史稿》（上下册）、李纯一的《先

秦音乐史》、《中国出土上古乐器综论》等；李焕之主编的《当代中国音乐》、汪毓和的《中国近现代音乐史》（二次修订版）、汪毓和主编的《中国现代音乐史纲》（1949—1986）、梁茂春的《中国当代音乐》、袁炳昌、冯光钰的《中国少数民族音乐史》（上册）等；在西方音乐史学方面有：张洪岛主编的《欧洲音乐史》、于润洋主编的《西方音乐通史》、黄晓和的《苏联音乐史》等；作曲技术理论方面有：吴祖强的《曲式与作品分析》（修订版）、吴式锴的《和声学教程》、桑桐的《和声学教程》、于苏贤的《复调音乐教程》、钱仁康与钱亦平的《音乐作品分析教程》、童忠良的《基本乐例乐理教程》；在民族音乐学方面有：中国艺术研究院音乐研究所编的《民族音乐概论》、袁静芳主编的《中国传统音乐概论》等。



图 04—23：于润洋

重要的资料性、史料性出版物主要有：有关中国民间音乐的“五大集成”大型资料丛书，《中国文物大系》，《聂耳全集》（主编周巍峙，上下卷、另附音响 1 卷）、《冼星海全集》（主编周巍峙，共 10 卷），《萧友梅音乐文集》，《黄自遗作集》（共 4 册），《刘天华全集》，《贺绿汀全集》（共 8 卷，现出了 6 卷），《中国音乐美学史资料注译》（蔡仲德编著），《中国近现代音乐家传》（向延生主编，共 4 册），《中国近现代音乐史教学参考资料》（歌曲部分，上下 2 册，汪毓和主编），以及《马思聪全集》（主编汪毓和，“书谱部分”共 7 卷 9 册，“音响部分”共一套 13 张 CD）。

重要的大型工具书，先后得到出版的有：中国艺术研究院音乐研究所编的《中国音乐词典》（主编缪天瑞、吉联抗、郭乃安，

包括其“续编”、共2册)，大百科全书出版社编的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》(音乐编委会负责人：吕骥、贺绿汀、赵沨、缪天瑞等)，缪天瑞主编的《音乐百科词典》等。

由此可见，经过各方面的支持和音乐理论工作者的努力，我国音乐理论研究事业的发展确实出现了前所未有的、突飞猛进的新进展。尽管还有许多基础性工作有待进一步投入力量去认真开发，许多工作的进行还存在不少有待进一步提高和改进的问题，但是，我们终究在这个原来相对比较薄弱的领域打下了一个较好的、可供继续前进的基础，并且已经在整个中国社会主义音乐建设中发挥着它应有的作用。

综上所述，“改革开放”后的20年是我国社会主义音乐文化建设和发展的极其重要的20年。在中国共产党和人民政府的领导下，经过各方面广大音乐工作者的努力，所取得的成绩是巨大的、有目共睹的。我们前辈梦寐以求的将我国的音乐屹立于世界之林的愿望已经在一步步变为现实。现在摆在所有音乐工作者面前的是如何在21世纪不负中国人民的众望，使我国的音乐建设真正沿着具有中国特色的社会主义的方向健康地前进，使我国的音乐在新世纪的世界音乐发展中发挥更大的影响。

复习重点：

1. 简述20世纪80年代以来中国交响音乐的发展。
2. 简述20世纪80年代以来中国民族器乐的发展。
3. 简述20世纪80年代以来中国通俗音乐的发展和今后的趋势。
4. 简述20世纪80年代以来中国音乐理论研究的发展。

第五编　20世纪50年代后台湾、香港、澳门地区的音乐创作

第一章　台湾地区的音乐建设及音乐创作的发展

第一节　音乐建设概述

在日本侵占台湾以前、属于我国清政府所统辖时期的台湾音乐文化基本上主要是从闽粤地区传入的福建“南音”和广东“粤乐”等汉族传统音乐，以及聚居于山地、统称“高山族”的各少数民族原住民的音乐。此外，清代以来，随着西方经济和基督教势力的不断渗入，以西方基督教会人士为主的势力也在那里传播与基督教密切联系的“欧洲音乐”，给当地少数居民，尤其是知识阶层留下一定影响，并为台湾地区“新音乐”文化发展播下了最初的种子。

由此可见，台湾地区新音乐文化的发展与大陆的情况基本相似，时间也基本同步。两者的不同就在于大陆经历了推翻帝制、推翻北洋军阀等政治统治，一步步走上民主革命的发展道路，并于1949年最终取得新民主主义革命的胜利，建立了社会主义的中华人民共和国；而台湾从1895年中日甲午战争失败后，经历了半个多世纪日本帝国主义的殖民压迫和统治，直到1945年才“光复”，回到祖国怀抱。在所谓“日据时期”，除了作为“国民教育”的基础音乐教育得到一定的关注外，一切中

等以上的音乐教育只成立了一所专门为普通音乐教育培养师资的“教员讲习所”（即后来的“台北师范学校”）。有关音乐表演事业则基本维持业余社团自发地开展活动的状况。许多有志于成为职业音乐家的人，主要是通过这一“教员讲习所”渠道的推荐公费或自费前往日本进一步深造，然后或留在日本，或回到台湾继续从事上述各种活动。代表性的音乐家先后有：张福兴①、柯政和与江文也（他俩于20至30年代前后就先后回大陆定居），陈泗治②、李金士、林秋锦、高慈美、张彩湘、吕泉生③、郭芝苑④、王锡奇等。1934年一批在日留学的音乐家，在东京“台湾同乡会”及“台湾新民报社”的支持下，由杨肇嘉率领组成“乡土访问团”，专赴台湾各地进行考察和旅行演出。

---

① 张福兴（1888—1954），台湾苗栗人，20世纪初赴日本留学，入东京上野音乐学校（即今东京艺术大学的前身）。他与柯政和（参见第三章注①）是台湾地区留学日本的最早的两位重要代表。毕业后就回台湾长期从事师范音乐教育，被认为是台湾地区推动新音乐的第一位前辈。

② 陈泗治（1911—1992），台湾台北人，早年曾在台北的基督教会内接受音乐教育。1925年入基督教会创办的淡水中学学习，1934年4月在日本神学大学攻读神学及作曲，同年参加旅日同学组成的“乡土访问音乐团”，主要担任其演出的钢琴伴奏。1942年毕业回台湾后，与李金士、张彩湘、吕泉生等成为台湾地区传播新音乐的第二代主要代表之一。1955年任台湾淡江中学校长，1958年再度出国深造，在加拿大多伦多皇家音乐学院学习作曲，毕业后仍回台湾母校工作，直至1981年退休，即赴美国定居，直至逝世。

③ 吕泉生（1916— ），台湾台中人，1930年在台中第一中学期间就随当地最有名的钢琴教师陈信贞学习。1936年入东京东洋音乐学校（即今东京音乐大学的前身）继续学习钢琴，后改学声乐。毕业后曾一度在日本“东宝”歌舞团等单位工作，1943年回台湾后，即长期从事学校音乐教育和学生歌咏活动指挥等，并为此创编了大量声乐创作，在台湾普通音乐教育界具有极大的影响。

④ 郭芝苑（1921— ），台湾苗栗人，1936年在日本东京锦城中学学习，1940年毕业后随清水央章学习小提琴，1943年在日本大学艺术学院音乐系学习作曲，1945年学成回台湾，主要在有关文艺单位专业从事音乐创作。他是台湾老一代作曲家中唯一全方位的、代表性多产作曲家。

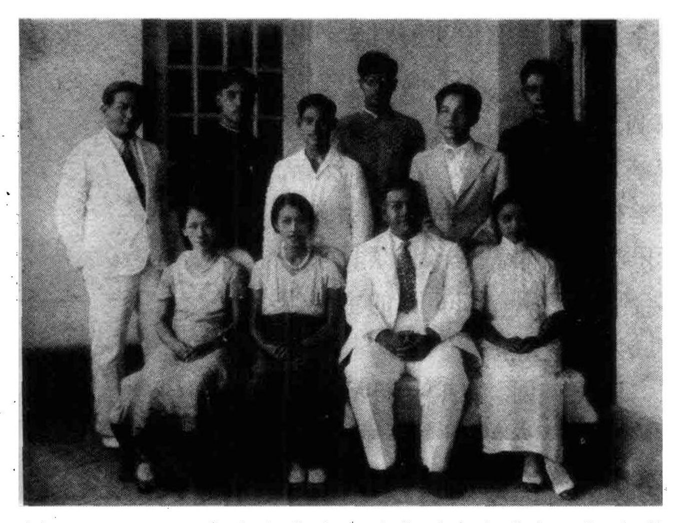


图 05—01：1934 年东京台湾音乐家“乡土访问团”合影（高慈美提供）

图片说明：前排左起：柯明珠、林秋锦、杨肇嘉、高慈美；
后排左起：林进生、萧再兴、翁荣茂、陈泗治、江文也、林澄沐

张福兴（1888—1954），是台湾第一个公费留学日本的音乐家。萧友梅当时是日本东京音乐学校选修唱歌和钢琴的大陆留学生，而张福兴是东京上野音乐学校主修管弦乐（管风琴、小提琴）的台湾本科生。萧友梅于 1909 年“修了”后即返回大陆，张福兴于 1910 年“毕业”后[1]返回台湾，在台北师范学校任教，推行那里的音乐教育[2]。萧友梅于 1923 年在北京创办了大陆第一个西式管弦乐队“北京大学音乐传习所管弦乐队”；张福兴是台湾第一个西式管弦乐团“玲珑会”的创办人。他们两人各自成为中国两个地区推进新式音乐的领军人物。

在张福兴之后，多数旅日音乐家如柯政和（即柯丁丑）、李

① 参见张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999 年，第 382 页。

② 参见吴玲宜：《台湾前辈音乐家群相》，台湾大吕出版社，1993 年，第 10 页。

金士、李志传、陈泗治、柯明珠、林秋锦、高慈美、张彩湘、吕泉生、郭芝苑等，后来都成为台湾新音乐文化早期建设的基干。


图 05—02：陈泗治

陈泗治（1911—1992），早年曾在台湾基督教会接受初步音乐教育，后曾留学日本东京神学大学和加拿大皇家音乐学院。他曾是台湾颇具水平的男声合唱团“Glee Club”的主要领导，并成为“日据时期”台湾基督教第一位“国人自创、自唱、自演”的领头人，也是台湾著名“淡江中学”的校长，为台湾基础音乐教育发展作出突出贡献的代表。在音乐创作方面，他除创作了相当数量的宗教音乐外，主要在钢琴创作及室内乐创作上留下较大的影响。

1945 年抗日战争的胜利带来了我国神圣领土台湾省的“光复”。这个事实对绝大多数台湾居民来说是多年的夙愿。随着台湾的光复，一些大陆音乐家自发地前往进行音乐的“开发”。首先，以原福建音专校长蔡继琨和教务主任缪天瑞、原中华交响乐团首任指挥马思聪和“新音乐社”的负责人李凌，以及一批大陆音乐院校学生汪精辉、叶葆懿、吴漪曼等人先后奔赴台湾，热情参与台湾的音乐建设。其中影响最突出的一项是推动了当时台北军政当局的支持，创办了一个交响乐团。该团初名“台湾省警备司令部交响乐团”，1946 年改名为“台湾省行政长官公署交响乐团”，1950 年更名为“台湾省教育厅交响乐团”（至 1990 年仍称为“台湾省交响乐团”，但到 90 年代末才改名为“国立台湾交响乐团”）。历任团长有：蔡继琨、王锡奇、戴粹伦、史惟亮、邓汉锦、陈澄雄等。在该团创办初期，缪天瑞曾任其副团长兼研究室主任，李凌也曾任其副团长，马思聪曾任其首任指挥。至 1949

年左右，随着国内政治形势的变化，李凌、马思聪、缪天瑞等均陆续撤出台湾返回大陆，这个团就全部由留在当地（包括1949年前后从大陆赴台定居）的音乐家组成。尤其在戴粹伦和陈澄雄任职期间，对该团的建设和发展起了不小的作用。

台湾的高等音乐教育机构建设情况如下：最先（1946年）是在台湾省立师范学院内增设了一个“音乐专修科”，1948年改为五年制的“音乐系”，1955年改名为“台湾省立师范大学”（1967年又改名为“国立台湾师范大学”），仍保留音乐系的建制。1980年该校又增设了主要为培养硕士的“音乐研究所”。先后担任该系的领导是萧而化[①]、张锦鸿、戴粹伦、许常惠等。


图05—03：戴粹伦

戴粹伦（1912—1981），出生于上海音乐世家，11岁开始学习小提琴，1928年考入上海国立音乐院预科，1929年入国立音专本科，主修小提琴，师从意藉教授富华。1935年毕业，翌年赴奥地利、维也纳音乐院深造，师从著名小提琴家胡柏曼。1937年学成回国，入上海工部局乐队，并先后在南京“励志社”乐队、南京市政府管弦乐团兼职。1940年任重庆国立音乐院弦乐组主任，1941年任“中训团音干班”主任。1943年“音干班”停办，改为“国立音乐

① 萧而化（1906—1985），江西萍乡人，1925年先后在上海艺术大学、上海立达学园、杭州国立艺专等校学习。1931年在江西“音乐教育推行委员会”从事编辑、教学工作。1933年入东京上野音乐学校学习作曲。1937年毕业回国，即投身抗日救亡文艺运动，1942年调新建的国立福建音专任教并兼任其教务主任。1945年台湾光复后即在台湾省立师范学院任音乐系主任，并从此开始了他在台湾音乐教育界的辛勤耕耘。至1971年因病退休，1973年赴美定居，1985年逝世。

院分院”，由他任分院院长。1945年该“分院”改名为“国立上海音乐专科学校”，他仍任校长。抗战胜利后，该校迁址上海，仍由他任校长，并兼任上海市政府交响乐团[①]团长。1949年5月，到台湾任台北师范学院音乐系主任。1960年兼任台湾省交响乐团团长、指挥。1972年退休后即赴加拿大，1975年定居美国，1981年病逝于美国。作为一位小提琴演奏家、音乐教育家、指挥家，他为祖国（包括台湾）的音乐建设曾作过不小的贡献。

1949年夏秋，随着国内政治形势的剧变，又一批数量更多的音乐家从大陆迁至台湾，其中主要有：施鼎莹、梁在平、李永刚、江心美、李中和、王沛纶[②]、康讴、高子铭、司徒兴城、陈敦初、申学庸、杨育强、邓昌国、丑辉英、史维亮、杨海音、刘德义、计大伟、颜廷阶等，他们与当地的音乐家一起成为台湾地区“新音乐”发展的主力军。之后，在专业音乐院校方面先后又建立了：“台湾艺术专科学校音乐系”（1958年）、“中国文化大学音乐系”（1962年）、“东海大学音乐系”（1971年）、“东吴大学音乐系”（1972年）、“国立艺术学院音乐系”（1982年）、“辅仁大学音乐学系”（1983年）等；在专业音乐表演团体方面建立了：“台湾省政府交响乐团”（1957年团址迁至省府所在地台中市）、“台北市立交响乐团”（1969年）、“中国广播电台国乐团”（1949年）、“台北市立国乐团”（1979年）、“中华合唱团”（1958年）、“中央合唱团”（1965年）、“大专院校实验合唱团”（1986年）等。

---

① 该团的前身即过去上海工部局管弦乐队，1942年上海租界沦为敌战区后即被敌伪当局接收，抗战胜利后又为上海政府当局接收，才改此名。

② 王沛纶（1908—1972），江苏吴县人，1928年入上海国立音乐院特别选科，学习小提琴和作曲理论。1933年毕业后主要从事中学和师范音乐教育工作。1937年抗战爆发后至“大后方”，1943年在国立福建音专任教。1947年在南京中央广播电台任乐队指挥等，1949年随之迁台，任其音乐组长及乐队指挥等。同时，还在台湾各高等音乐教育机构任教。此外，他在台湾还对编订出版各种音乐词典等工具书方面作出了一定的贡献。

从1949年中华人民共和国建立开始，两岸的政治形势就进入一个较长时间相互隔绝对峙的状况，即使到了80年代末，两岸的经济、文化交流开始得到一定改善后，仍存在不少有待解决的问题。在此期间，台湾地区的音乐文化建设最初（50年代）一度比较低沉，进入60年代，以许常惠、史惟亮[①]为代表的一批赴留欧学生返回台湾，对台湾的音乐建设开始有新的推动。到80年代，前后一批批从台湾有关学校毕业、赴欧美留学回来的音乐家，特别是所谓第二、三代音乐家，如卢炎（他其实与许常惠属于同辈，只是他出国的时间较长、回台湾工作的时间较晚）、陈明律、金庆云、刘塞云、刘德义、张大胜、陈澄雄、马水龙、戴宏轩、廖年赋、张己任、韩国锁、梁铭越、李静美、吕丽莉、陈秋盛、范宇文等；加上又有一些从大陆或海外等地到台湾工作的音乐家，如梁在平、马孝骏、吴季扎、郭美贞、辛永秀等，使台湾的音乐发展进入一个比较活跃的“新时期”。

第二节　音乐创作的发展

台湾地区的音乐创作最初是以通俗歌曲（包括流行音乐）为主，艺术音乐的形式、作品数量均较少。早期无论是台湾通俗音乐或严肃音乐，其音乐大多都带有中国闽南音调和西方圣诗音调相混合的风格，有些还适当吸取一些台湾原住民族的音调进行创

---

① 史惟亮（1925—1976），辽宁营口人，1947年入国立北平艺专音乐系学习作曲，1949年后转入台湾省立师范学院音乐系，毕业后又赴欧洲深造。1961年创办“中国青年音乐图书馆”，1968年在德国协助波恩大学成立“中国音乐中心”，1971年任台湾省立交响乐团第四任团长，同时在台湾国立艺专、台湾师范范学院、文化大学、东海大学等单位任教。在此期间，与许常惠发起了影响深远的“民歌采集运动”，亲自率领了学生深入台湾各汉族和少数民族聚居地区进行田野考察和采集记录工作，为台湾地区民族音乐学的研究和学科发展作出了开拓性的贡献。此外，他还创作了大量各种形式的音乐创作和撰写了各种普及性的音乐读物。1976年因病逝世于台北。

编。在创作技术上，多数基本上受日本学院派所遵循的“欧洲传统音乐”（包括古典及浪漫）的影响。代表性的作曲家有：陈泗治、吕泉生、郭子久、郭芝苑等，以及从大陆赴台的萧而化、张锦鸿、王沛纶、马孝骏、李永刚，以及通俗音乐界的邓雨贤、苏桐、姚赞福等。其中以陈泗治、郭子久为主的作曲家偏重于钢琴创作，以吕泉生为主的作曲家偏重于青少年歌曲（特别是合唱）创作，以郭芝苑为主的作曲家偏重于管弦乐创作，以王沛纶为主的作曲家偏重于民乐创作。

吕泉生（1916— ），台中神冈人，早年随陈信贞学习钢琴，后赴日本，并在日本东洋音乐学校深造，同时向日本著名作曲家成田为三学习作曲。毕业后一直致力于发展台湾民间风格的声乐创作和台湾的合唱音乐事业。他的音乐创作跨越台湾历史发展的三个阶段，并形象地反映了台湾历史发展各阶段的特征。如通过《摇婴仔歌》反映了在“日治”时期许多农民被迫参加“法西斯”战争给人民造成的痛苦；通过《杯底不可饲金鱼》反映了在“二·二八事变”后，期望本省人与外省人能忘掉“旧仇新恨”和睦共建台湾的心情；又通过《阮若打开心内门窗》（1958）表达了人民向往未来的美好愿望。他的代表性作品还有：创作歌曲《望江南》（唐·李煜词，1971）、《黑雾》（许建吾词，1971）、《雨夜吟》（王文山词，1974），童声合唱《愉快的歌声》（王毓骢词，1958），混声合唱《长相思》（李后主词，1965）、《傻大姐》（四川民谣，1981）、《我爱台湾老家》（王昶雄词，1986）等。



图 05—04：吕泉生

郭芝苑（1921— ），于 1929 年就读于日本东京锦成中学，1938 年曾向 NHK 交响乐团的清水章央学习小提琴，1943 年人日

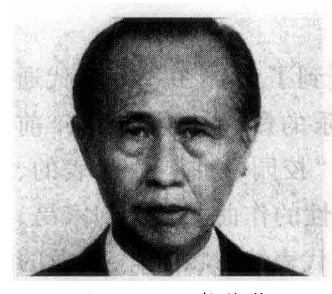


图 05—05：郭芝苑

本大学音乐系随池内友次学习作曲。1946 年回台湾。因为当时台湾“光复”不久，所以为他日后顺利进入音乐界，成为建设台湾音乐事业的重要作曲家提供了契机。从 1955 年开始发表自己第一首管弦乐《台湾土风交响变奏曲》，1972 年创作了他著名的钢琴与管弦乐的《小协奏曲》，1986 年完成了《A 大调交响乐“唐山过台湾》等。郭芝苑也是当时一位涉及歌剧、室内乐、多种声乐创作的全方位的、为人尊敬的台湾作曲家前辈。

乐 05—01：郭芝苑，为钢琴与弦乐队的《小协奏曲》第一乐章

台湾地区的城市歌曲音乐（包括影视歌曲、流行音乐在内）最早曾受到大陆电影音乐的直接影响，并由外商唱片公司推动了其发展。例如号称“第一首台语流行歌曲《桃花泣血记》，就是上海联华影业制片公司摄制的同名故事片（由卜万苍编剧、阮玲玉和金焰主演，由哥伦比亚唱片公司灌制发行）的主题歌”①。自此以后，台湾地区涌现了像邓雨贤、苏桐、姚赞福、吴成家等一批自己的通俗音乐作曲家和歌唱演员，也产生了一批台湾早期的通俗歌曲（如《望春风》、《与野花》、《农村去》、《人道》、《心酸酸》、《日日春》等）。在 1949 年以前，这些音乐除了具有一定台湾乡土味外，还受到一定的日本通俗音乐的影响。尤其是在 1937 年抗日战争全面爆发、日本统治者加强了对台湾的“皇民化”后，日本音乐对台湾的影响愈益加深。在 1949 年以后，由于当时台湾统治当局的影响，一般歌曲创作带有鲜明的“拥蒋反共”的政治烙印，但它们在专业音乐界和学校音乐教育中的反映

① 参见陈碧娟著：《台湾新音乐史》，台湾乐韵出版社，第 102 页至 105 页。

还不太严重。

台湾“光复”后的流行音乐又新受到了大陆30—40年代通俗歌曲、香港流行歌曲和美国通俗音乐的影响。至1980年前后，台湾通俗音乐界又涌现了一股以“校园歌曲”为代表的、比较朴实的、民歌味的“新风”。代表性的作曲家有：刘家昌、骆明道、罗大佑、叶佳修、侯德健等，代表性的歌曲有：《龙的传人》、《我们拥有一个名字——中国》、《外婆的澎湖湾》、《乡间的小路》等。同时，一些学院出身的作曲家也有关注这一领域的，如李泰祥、温隆信等，曾创作了一些颇有影响的影视歌曲。

乐05—02A：李泰祥，歌曲《橄榄树》（电影《欢颜》插曲）

乐05—02B：侯德健，歌曲《酒干倘卖无》（电影《搭错车》插曲）

从60年代以来，以许常惠、马水龙、卢炎（他因在国外学习的时间较长、到80年代前后才回台湾，因此其影响反而比马水龙较晚）为代表的台湾新一代作曲家，开始有意识地引进西方现代音乐的创作风格，使台湾的音乐创作日益呈现出现代、多元和富于个性化的新发展。他们创作的热情都比较高，创作的品种、数量也比过去有较大的增涨，使台湾的专业音乐生活不断走向活跃繁荣。



图05—06：许常惠

许常惠（1929—2000），祖籍福建，出生于台湾彰化县。1940年赴日本东京就读当地某小学的高小，并开始学习小提琴。1942年入明治学院中学部学习，其间曾被强制在那里的军工厂劳动。抗战胜利后回台湾继续高中和小提琴的学习。1949年入台湾省

立师范学院音乐系，1953 年毕业后即服役军队。1954 年自费赴法国留学，开始逐渐转向音乐理论和作曲。1959 年结束在法国的学习后，即在台湾师范大学任教。1962 年开始联合萧而化、陈澄雄、戴洪轩、马水龙、李泰祥、徐颂仁、马孝骏、陈茂宣、温隆信等新老作曲家，先后发起 6 次“制乐小集”作品发表会，为台湾艺术音乐创作的发展掀起一股强劲的新风，从而推动了台湾音乐的新兴发展。

许常惠作为台湾出生的、音乐界新派作曲家的领袖和著名音乐活动家，他创作了不少新颖、大胆、个性鲜明的大型作品，也创作了不少别具风趣而深情内秀的室内乐。其代表性的声乐作品有：根据唐代杜甫同名长诗所创作的清唱剧《兵车行》（1991），根据清代曹雪芹词创作的女高音独唱、女声合唱与引磬、木鱼相结合的《葬花吟》，歌剧《白蛇传》（1979—1987），民族舞剧《桃花姑娘》（1983），以及无伴奏清唱《白荻诗五首》（1961）、无伴奏小提琴曲《五首前奏曲》（1965—1966）、《钢琴赋格曲“有一天在夜李娜家”》（共 3 乐章，1960—1962），以及女高音、弦乐、打击乐、竖琴和钢片琴的古诗词歌曲《女冠子》（1963）等。

乐 05—03： 许常惠，钢琴曲《赋格曲三首“有一天在夜李娜家”》之三：“赋格与托卡塔”

乐 05—04： 许常惠，无伴奏清唱《白荻诗五首》之四：“芦苇”

卢炎（1930—2008），祖籍江西，出生于江苏南京。抗战时期曾在江西、四川等地的学校就读。抗战胜利后在苏州圣光中学高中部学习，1949 年到台湾，入学省立师范学院音乐系。毕业后任教于建国中学和台湾艺术专科学校。1963 年赴美深造，专攻作曲。1976 年返台，任教于东吴大学音乐系，1977 年再次赴美学习，1979 年（49 岁）正式就职东吴大学音乐系，1997 年退休，

改为该校兼职教授。



图 05—07：卢炎

卢炎是台湾一位勤于钻研、乐于闭门创作的当代作曲家。其创作风格充满内在、冷艳的丰富情感，创作技巧表面看较自由随意，但实质构思精密、品味深邃。他的作品以各种形式的室内乐为主，也有为数较少的管弦乐、声乐作品，风格多样。主要代表作有管弦乐系列《忆江南Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》(1982)；室内乐有《弦乐四重奏'雨夜花'》(1987)、《弦乐十五重奏》(1988)、《钢琴前奏曲四首》(1979)；声乐有《洛夫歌曲五首》(1988) 等。

乐 05—05：卢炎，《钢琴前奏曲四首》中之四："行板"

70—80 年代后，在台湾涌现了一大批青年作曲家群体，其中以马水龙、沈锦堂、赖德和、温隆信、许博允、陈茂萱、潘皇龙、钱南章等影响比较突出。



图 05—08：马水龙

马水龙（1939— ），出生于台湾基隆一中医家庭，从小喜爱文学艺术，并较早自学钢琴。1959 年考入台湾艺术专科学校音乐科，主修理论作曲，师从萧而化、许常惠等。1964 年毕业，经过预备军官的受训才被允许正式从事音乐工作。1967 年，他与温隆信等发起"向日葵乐会"，开始以其出众的创作才能引人注目。1972 年赴西德雷根斯堡音乐学院深造，1975 年以优异的成绩毕业。同年秋，学成回

国，执教台南“家专”音乐科，后又转入台北东吴大学音乐系。1976年在台北举办“马水龙乐展”，并接受“云门舞集”的委约，以其室内乐《盼》和舞剧《廖添丁》的成功，享誉台湾音乐界。1981年被聘任为台湾艺术专科学校音乐科主任，翌年又任新建的国立艺术学院音乐系主任。后又以管弦乐《梆笛协奏曲》的成功首演驰名国际乐坛。1991年秋，曾被任命为国立艺术学院院长，现已退休赋闲，从事自由创作。

马水龙是一位全面、多产的作曲家，其创作风格比较注意中外、古今的融合，既有比较接近“传统”的，又有比较倾向于“现代”的。一般讲，他比较注重旋律的作用，对作曲技巧的运用比较慎重、严密、简练。其代表性的作品有：管弦乐《梆笛协奏曲》(1988)，交响诗《孔雀东南飞》(1977)，人声、唢呐与打击乐《窦娥冤》(1987)，舞剧《廖添丁》(1979)，小提琴与钢琴《对话》(1974)、钢琴曲《台湾组曲》(1966)和《雨港素描》(1969)，以及歌曲《唐诗五首》(1965)等。

乐05—06：马水龙，管弦乐《梆笛协奏曲》第一乐章

乐05—07：马水龙，钢琴曲《雨港素描》之一：《雨》



图05—09：潘皇龙

潘皇龙（1945—　），出生于台湾南投一农民家庭，1960年入省立台北师范学校普通师科，1967年考入台湾师范大学音乐系。1971年毕业，1974年在瑞士苏黎世音乐学院深造，主修理论作曲。1976年毕业后，转西德汉诺威音乐戏剧学院作曲研究所，师从拉赫曼大师继续进修作曲。从此，他以其富于创意的音乐作品得到欧洲乐坛的高度评价。1982年返回台湾，在国立艺术学院音乐系任教，并以其热情、大胆的创

作，成为“马水龙后”台湾乐坛最有代表性的作曲家。潘皇龙的音乐创作以多种不同组合的室内重奏作品为主，如长笛、竖笛、打击乐与2把大提琴《蝴蝶梦》(1979)，八重奏《五行生尅》(1979—1980) 及其同名的各种变体（管弦乐、室内管弦乐等形式，1981—1982)，以及小提琴、钢琴等各种独奏作品和一些艺术歌曲等。

乐05—08：潘皇龙曲，痖弦诗，歌曲《所以一到了晚上》

在台湾的主流音乐生活中，各种不同风格的专业音乐创作被视为正宗。从60年代至90年代，台湾尽管开启了现代化的步伐，但是，反映在具体作曲家的音乐创作中的风格还是多方面的。其中有些作品的风格更多地面向一般听众、比较接近传统，民族风格比较鲜明，生活气息较浓，可听性较强。如马水龙的《梆笛协奏曲》和钢琴组曲《雨港素描》，黄辅棠（即“阿镗”）的小提琴组曲《乡梦》，许常惠的钢琴曲《五首间奏曲》、《钢琴赋格曲‘有一天在夜李娜家’》(共3乐章）和钢琴与民族乐队《百家春》等。

不过，台湾现代专业音乐的主流是在借鉴西方现代技巧基础上创作的、彰显个性的现代音乐。这些作曲家只是在题材上喜欢采用与传统哲理思想相连，并吸取零散的传统音调，作主观性的自由扩展。这些作品有些与现实生活的距离比较远，可听性不明显，但是也表明了这些作曲家在民族性方面的大胆探索。如史惟亮根据唐代白居易的同名长诗、参照古代“诸宫调”以曲牌连接的方式创作了一部女高音独唱与管弦乐的古诗词歌曲《琵琶行》；许常惠根据唐代杜甫同名长诗所创作的清唱剧《兵车行》，根据清代曹雪芹词创作的女高音独唱、女声合唱与引磬、木鱼相结合的《葬花吟》，以及他生前最后创作的歌剧《郑成功》；赖德和的《众妙》(取自舞剧《许仙》)；潘皇龙的八重奏《五行生尅》及

其有关系列的创作等。

在广大群众的娱乐生活中，影视音乐及通俗音乐仍保持很大的影响。像林香芸、曾慧佳、刘家昌、费玉清、凤飞飞、邓丽君、童安格、齐秦、苏芮、张惠妹等歌星的演唱，以及后来曾经一度风行的"校园歌曲"等，一直在群众娱乐生活中占着不小的影响。而许多音乐爱好者所钟情的，以及专业音乐表演家和表演团体所关注的大多还是属于欧洲古典、浪漫主义的名曲。所以，现在在台湾实际音乐生活中所传播的音乐大致可以分为三大类：其一，以影视歌曲为代表的流行音乐，它们占有群众中人数最多的听众群；其二，以欧美古典、浪漫主义名曲为代表的音乐，主要受上层知识分子音乐爱好者所钟爱，它们占有这些知识分子中的多数；其三，是为专业音乐界所称道的"现代音乐"，它们成为今天台湾专业音乐创作的主潮，但这类音乐至今在群众实际音乐生活中的影响最小。

第二章　香港地区的音乐建设及音乐创作

第一节　音乐建设概述

19世纪中叶至20世纪“回归祖国”前150多年间的香港地区一直被作为英帝国主义直接统治的殖民地。那里的社会音乐生活除了保留以粤曲为主的岭南民间艺术的影响外，受基督教和资本主义经济的影响比较深，各种民间娱乐场所（舞厅、歌坛、酒楼）的歌唱活动比较活跃。20世纪30年代，随着国内救亡抗日爱国运动的发展（如1938年夏之秋率领的“武汉合唱团”到港澳的演出等），当地华人中的爱国歌咏运动也得到相应的启动。各种群众性的爱国歌咏团体，如“秋风合唱团”（团长陈建功）、“长虹合唱团”（指挥卓明达）、“铁流合唱团”（团长马国霖）、“皇仁书院歌咏团”（黎草田领导）等，一度活动都比较活跃。“太平洋战争”爆发后，随着香港的沦陷，这些活动一度被迫沉寂。到1945年“二次大战”结束、英国重新恢复对香港的统治后，殖民当局才开始对香港的文化音乐教育发展给予必要的政策调整。如加强了对中小学音乐教育的领导，举办了各种形式的港区内校际的音乐比赛，以及加强了英国高等音乐教育对香港专业音乐人士的培养等。

与此同时，随着香港战后经济的恢复发展，香港的娱乐业也得到了迅速的飞跃。一批批歌星（如夏梦、石慧、谭咏麟、张国荣、刘德华、黎明、甄妮、奚秀兰、徐小凤、王菲等）及词曲作

家（如陈蝶衣、黄霑、黎平、顾家辉、王福龄、周蓝萍、吴大江、于粼、黎小田等）相继登上乐坛。在他们的通力合作下，涌现了相当一批颇受市民阶层和统治当局青睐的歌曲，如《男儿当自强》、《卖汤圆》、《三杯酒》、《草桥结拜》、《不了情》、《似水流年》、《焚心如火》、《我的中国心》、《万里长城永不倒》、《万水千山总是情》等。

同时随着国内政治局势的剧变，从1946年后，一批国内进步音乐工作者先后到香港，给予香港的音乐建设以直接的关注。如以李凌、赵沨为主，在香港正式成立了一所在当地实力相当雄厚的"中华音乐院"。著名小提琴家、作曲家马思聪兼任其院长，一批知名的音乐家如黎国荃、谢功成、严良堃、陈良、叶素、胡均、黄伯春、俞薇、叶鲁、李广才、谭林、萧英等，曾分担该校的教职，为香港培养了不少年轻音乐人才。1949年冬中华音乐院结束后，上述音乐教师先后返回大陆，分别在北京、广州、上海等地参加祖国的音乐建设。而另一批大陆音乐家（如韦瀚章、林声翕、胡然、邵光等）又陆续到香港，于1950年基本参照重庆青木关国立音乐院的体制创办了另一所私立的、三年制的"中国圣乐院"（该校至1960年改名为"香港音乐专科学校"）。在香港过去就有一批外籍音乐家，如钢琴家夏利柯[①]、杜兰夫人，声乐家高尔地等。1949年又有小提琴家托诺夫、富华等从大陆也转来香港。他们大多仍以从事私人教学为生，与从大陆移居香港

① 夏利柯（1885—1972），拉特维亚籍，出生于俄罗斯的圣彼得堡，曾在彼得堡音乐学院学习作曲和钢琴。20世纪初即开始侨居东方（主要是香港、澳门和东南亚）从事钢琴教学和演奏。1921年在香港出版发行了他的第一首钢琴曲《第一狂想曲》，1931年在上海出版发行了他的中国风味的钢琴曲集《粤调》，1941年避居澳门，仍以私人教学为生。他一生为中国以港澳为中心的南方培养了不少学习音乐的学生。晚年定居香港，孤身一人，直到1972年在香港逝世。

的中国音乐家黄友棣[①]、赵梅伯[②]、黄源尹[③]、田鸣恩、周书绅、王友健、陈玠、章国灵等，与原先就居留香港的音乐家（如马国霖、黎草田[④]、叶纯之、林乐培、费明仪[⑤]、江桦等）一起，

---

① 黄友棣（1911— ），广东省肇庆人，1930年入中山大学学习教育，并自学音乐（小提琴、钢琴、作曲等）。抗日战争后他投身抗日救亡歌咏运动，1940年在广东省立艺术专科学校和中山大学任教。1949年后他移居香港，1952年应邀访问台湾，并与之建立了密切的联系。1957年赴意大利进修作曲理论，1963年返回香港，继续在珠海书院等学校任教并进行音乐创作及著述。1987年他移居台湾高雄，主要从事创作和著述。

② 赵梅伯（1909—2003），浙江宁波人，出生于奉化。早年曾在上海沪江大学学习教育与音乐，1929年赴比利时布鲁塞尔皇家音乐学院学习声乐，毕业后在欧洲各地演出。1936年回国，在上海国立音专任教。1942年在西安创办西北音乐学院。1946年到北平在国立北平艺专任教，并兼任其音乐系主任。1948年冬离大陆，1952年定居香港，在香港音乐学院等校任教。1969年迁居美国。

③ 黄源尹（1921—1972），出生于印尼棉兰华侨商人家庭，1933年只身回祖国，就读上海暨南大学附中，抗日战争爆发后一度回印尼老家以小学音乐教员为生，同时向当地一德籍女歌唱家波特维教授学习声乐。1940年为当时远赴南洋进行抗日宣传的武汉合唱团团长夏之秋所赏识，并跟随回到祖国西南重庆进入中央训练团音乐干部训练班任教。1941年转赴上海考入上海国立音专随声乐教授施拉维诺夫学习。1946年毕业后主要从事各地巡回的演唱活动，1950年任上海音乐学院音乐工作团业务指导，1951年后历任新疆军区文工团、总政歌舞团、青海省歌舞团、解放军艺术学院等单位工作。后在政治运动中历经坎坷，于1972年病逝于西宁。

④ 黎草田（1921—1994），原籍广东中山，出生于越南西贡，抗战爆发后即在香港从事抗日群众歌咏活动，1942年曾考入广东省立艺术专科学校音乐系学习。毕业后参加“军委会抗敌演剧四队”工作，并与舒模、费克等一起为叙事长诗《岁寒曲》的音乐创作。抗战胜利后即返回香港，主要从事电影音乐的创作及开展群众业余歌咏活动。1956年组织“草田合唱团”（初名“音乐爱好者合唱团”），直至1988年病重为止。1994年2月13日病逝于香港。

⑤ 费明仪（1931— ），原籍江苏苏州，出生于天津一书香门第。其父是20世纪40年代我国著名的电影导演费穆，其叔费彝民是香港《大公报》的创办人。费明仪从小就喜爱音乐艺术，幼年曾在上海中西女中附属小学、南洋模范中学学习，在其父的影响下很早就开始了钢琴的学习，1945年开始从师著名钢琴家丁善德，1947年考入南京国立音乐院，继续随丁善德和易开基学习钢琴。1948年转学上海震旦大学学习法文。1949年随父到香港，从师赵梅伯教授正式转学声乐。1956年底赴法国深造，入学里昂国家音乐学院，继续学习声乐，后转巴黎轩纳夫人学习，1960年毕业回港。之后长期一面从事声乐演唱和教学，一面积极开展以合唱为主的社会活动和积极促进海峡两岸音乐界友好交流的学术活动。

形成从50年代至70年代香港音乐界的主干，对香港音乐文化的建设与发展作出了重要贡献。


图05—10：费明仪

在这些音乐前辈的辛勤培育下，逐步成长了一批新的、基本属于本地成长起来的年轻音乐家。如刘靖之、周凡夫、黎键、曾叶发、罗永辉、陈永华、罗炳良、曹本冶、叶明媚、黄安源、郭美贞、叶咏诗、陈庆恩、余少华、林菁华、杨汉伦等，他们先后登上香港的乐坛、并陆续得到不断深造，逐渐成为现在香港地区各项音乐事业建设的支柱。

从上个世纪60—70年代以来，港英政府对香港的音乐事业建设也开始认真采取了积极支持的政策，先后建立了一些重要的教育、表演的团体和相关的设施。如教育机构方面有：香港中文大学音乐系（1965年正式建系，是目前香港规模最大的一个高等音乐教育机构）、香港大学音乐系（1981年设本科、规模较小，比较侧重于研究生的培养）、香港演艺学院（建于1984年，内设拥有声乐、歌剧、管弦乐、键盘、中乐等系的音乐学院）、香港浸会大学音乐艺术系（1994年由原浸会学院经有关当局审核后改建）等；表演团体方面有：香港管弦乐团（1973年）、香港中乐团（1977年）、香港小交响乐团（1990年）等；演出活动的场所有：香港大会堂（1962年）、香港文化中心（1989年）等；以及数量相当多的各类业余中乐团、业余合唱团等。有些音乐家，如歌唱家费明仪女士，她不仅在声乐演唱、教学方面发挥了她的业务所长，她还对领导、开展香港的业余歌咏活动（特别是费明仪创办并亲自指挥的“明仪合唱团”），以及团结香港音乐界与大陆、台湾等各地区的交流方面发挥了领头的作用。

此外，值得重视的是，从上个世纪70年代后，又有不少大陆音乐工作者陆续移居香港，如吴大江[1]、施金波、施明新、符任之、叶惠康[2]、卓明理、项斯华、吴赣伯、毛宇宽、陈能济、关迺忠、屈文中、邹允贞、张汝钧、毛贞平、彭鼎新、邵元信、谢达群、陈培勋、刘诗昆、李菊红等。他们中绝大多数是新中国成立后经过认真培养的、各有所长的音乐家。他们也为活跃香港的音乐生活、提高香港的音乐水平，作出了不可忽视的重要贡献。

综上所述，香港的音乐建设主要集中于20世纪50年代以后的半个世纪，其起步虽晚，但发展却比较迅速、显著。特别从1980年后，随着东南亚各国政治、经济形势的愈益繁荣，香港与大陆、世界各国的音乐交流也出现了令人欣喜的新进展，谱写了香港音乐不断走向空前繁荣的新篇章。

第二节　音乐创作的发展

鉴于上述香港地区的音乐生活和音乐事业发展的特殊情况，可以看出在抗日战争之前，除了极小范围的港英侨民及华人知识

---

① 吴大江（1943—2001），出生于广东省海丰县，1958年初中毕业后即考入海南岛军区战士歌舞团，任舞蹈演员和小提琴等演员。1960年开始转向从事民乐演奏，1962年因故旅居香港。开始无固定工作，依靠有人帮助临时担任名目广泛的文艺工作以糊口。1972年转向新加坡文艺界，为那里的文艺建设作了大量工作。1976年应聘回港组建"香港中乐团"、并任该团首任音乐总监兼指挥，直至1985年离团，先后为该团的发展奠定了坚实的基础。之后他又转向台湾，为那里的中乐演奏和教学作了广泛的贡献。2001年9月病逝于台北，享年68岁。他的创作以民乐合奏组曲《缘》（1981）、女生独唱与民乐合奏《胡笳十八拍》（1983）、以及民乐合奏《夜思》（1990）、男高音独唱、合唱与民乐合奏《迴》（1992）等。

② 叶惠康（1930—　），出生于澳门一医师家庭，早年曾在广州培正学校上学，1950年入北京燕京大学音乐系，1952年随系合并入中央音乐学院作曲系，1955年毕业，分配在武汉中南音专任教。1961年移居香港、1963年起在香港浸会学院（后改建为浸会大学）任教、1972年任其音乐艺术系主任。在这期间，他还先后两次赴美深造，获硕士、博士学位。他还是"香港儿童合唱团"、"香港泛亚交响乐团"、"香港叶氏儿童音乐实践中心"、"香港儿童交响乐团"等团体的创办人。

分子对欧洲音乐比较有接触外，在一般居民中主要还是以粤乐为主的民间音乐，以及从大陆或台湾传来的的流行音乐为主。而代表香港本地区的音乐新作大多由1949年从大陆旅居香港的音乐家及伴随香港音乐教育事业发展逐步成长的本地区年轻音乐家所创作。大致可以分为老一代和中青年两部分：

老一代作曲家的创作，以林声翕、黄友棣和林乐培为先后的代表：



图05—11：1987年林声翕与作者在香港合影（作者提供）

林声翕（1914—1991），出生于广东新会县，在中学年代就开始学习钢琴，1931年入私立广州音乐院，师从黄晚成继续修习钢琴。翌年，考入上海国立音专仍主修钢琴，后转向黄自教授加修理论作曲。在救亡抗日的爱国运动影响下创作了他的处女作独唱歌曲《满江红》（这是以岳飞的词由他自己谱写的一首独唱曲，尽管在音调上保留了明显的西洋音乐的痕迹，但仍以充满激昂的爱国热情为大家所称道）及《渔夫》、《春晓》等。1935年毕业，任教于广州中山大学音乐系。抗战爆发后，一度避居香港，以私人教学为生。当时他所创作的《野火》、《白云故乡》（1938年）等作品就曾得到广泛的流传。同时，他还与梁定佳等组织了香港最早的管弦乐团——“华南管弦乐队”，由他亲任指挥。1941年

“太平洋战争”爆发后，即奔赴祖国“大后方”，并任职教育部“中华交响乐团”指挥，并先后在国立福建音乐专科学校及重庆国立音乐院和任教（“配器法”、“名作研究”、“指挥”等）。1949年夏，他南下再到香港。在港居留期间先后与当地音乐界人士先后创办了“华南管弦乐团”，并在“德明书院”、“清华书院”、“岭南书院”私立音乐院校任教并兼任音乐系主任。1970年后他还在教学之余频繁参加台湾等地的音乐活动（主要是教学）和继续进行一定的音乐创作活动。1973年他作为“亚洲作曲家同盟”的创办人之一和首任主席，对推广亚洲各国作曲家与世界乐坛之间做了广泛的工作。1990年应邀访问北京、上海、西安等地，加强了与祖国音乐界的直接联系。1991年病逝于香港，享年77岁。

林声翕在香港居留期间的音乐创作，多数是沿袭着我国30年代以来以黄自为代表的爱国主义、民族主义、现实主义的传统风格。创作体裁侧重于艺术歌曲和合唱，也扩及钢琴、小提琴、大提琴等器乐独奏和交响音乐。如管弦乐组曲《西藏风光》（1957年）和《黄昏院落赋格曲》（1975年），大型声乐套曲《抗战史诗》（1983年）和《中华颂歌》（1987年）（这两首作品均为接受台湾的委约而写），歌剧《易水送别》（1981年），以及一大批声乐曲和器乐独奏等。

乐05—09A：林声翕，歌曲《野火》

乐05—09B：林声翕，歌曲《白云故乡》

黄友棣（其生平简介参见本书第144页注解①）在港期间的音乐创作绝大多数都是各种形式的声乐作品，其数量惊人。这可能与他长期担任音乐教学和合唱指挥的工作有关，另外，也与他一直跟台湾的当局保持密切的联系有关。他的许多歌曲创作与台湾50—70年代当时的政治空气相符，填补了那里这方面相对薄弱的创作。

所以，他许多歌曲在台湾的影响大于香港。此外，他还创作了《小提琴独奏曲集》（1954年）、《钢琴曲集》（1964年）、管弦乐《春灯舞》（1970年）、小提琴独奏《抗战歌组曲》（1976年），以及大量以为民歌旋律主题的钢琴小品、声乐独唱改编曲等。

乐05—10：黄友棣，歌曲《黑雾》



图05—12：林乐培（见《20世纪华人音乐经典》图册）

林乐培（1935— ），祖籍广东南海，出生于澳门。早年就学习小提琴，1954年后曾赴加拿大多伦多皇家音乐学院深造，主修作曲及指挥。毕业后于1960年又赴美国南加州大学电影学院学习电影制作和电影音乐作曲。1964年返回香港，其间曾在香港、澳门频繁从事音乐创作、音乐教学和基督教、影视音乐制作等方面的活动。70年代后，林乐培的音乐创作逐步转向严肃音乐方面，并在香港中乐团的委约合作下，特别对民族合奏的"现代化"进行了执着的努力。1976年任教于中文大学，1982年任香港作曲家联会名誉会长，1983年任澳门室内乐团总监兼指挥，为澳门的现代管弦乐的发展作出了特殊贡献。1986年开始任香港大学音乐系讲师兼驻校作曲家。

林乐培的创作风格形式多样，具备大胆丰富的创意和独特顽强的艺术个性。对体裁的选择以器乐为主，曾比较关注民族乐队"现代化"的探索。其主要作品有：长笛与大提琴《突破》（1976）、交响诗《谢灶君》（1976）、民族管弦乐《昆虫世界》（1979）、民族管弦乐《秋决》（1978）、打击乐与民族乐队《问苍天》（1981）、琵琶与民乐队对话《功夫》（1987），以及大量器乐独

奏、重奏和声乐作品。他的创作风格大多在传统音乐的基础上掺入一定的西方现代音乐的影响，尤其对民族管弦乐的创作，在香港独树一帜，为人称道。他也写了一定数量的钢琴、小提琴独奏作品。

乐 05—11：林乐培，民乐合奏《秋决》之 3“叫怨声：动地又惊天”

中青年作曲家的创作可以 70 年代从大陆移居的施金波、符任之、陈能济、关迺忠、屈文中等人及香港本地成长起来的罗永晖、罗炳良、曾叶发、陈永华等人为代表。前者以施金波和屈文中的影响较突出。

尤其是屈文中，他不仅矢志为发展香港的艺术音乐贡献了自己短促的一生，还为丰富海外华人的音乐生活和加强海峡两岸音乐界的团结作出可贵的努力。



图 05—13：屈文中

屈文中（1942—1992），四川荣昌人，出生于广西省桂林市。1960 年考入中央音乐学院作曲系学习。1972 年被分配到中国铁路文工团创作组工作。1975 年春，他正式迁居香港，在那里主要以私人教学为生，并潜心进行严肃音乐的创作。从 1976 年起，他先后创作了声乐套曲《李白诗组歌四首》(1976)、琵琶与管弦乐交响诗《十面埋伏》(1976)、管弦乐《帝女花幻想序曲》(1979)、口琴与管弦乐《帕米尔幻想曲》、合唱诗篇《黄山，奇美的山》(1983)、歌剧《西厢记》(1985)，以及《春神》(1981) 等大量艺术歌曲。1992 年突然因脑病逝世，享年不到 50 岁！

屈文中的音乐创作涉及的面比较宽，有艺术歌曲、合唱曲、室内性钢琴独奏、管弦乐合奏、以及大型歌剧、舞剧等。他的创作比较注重旋律写作的“可听性”和“可唱性”，和声色彩丰满

多变，曲式结构完整严谨，基本上遵循调性音乐的传统基础。这与他坚持以“曲高和众”的美学观点、推动香港严肃音乐事业的发展艺术立场有密切关联。他的音乐创作得到许多海外华人歌唱家和音乐听众的喜爱。

乐 05—12：施金波，钢琴曲《海公戏蛳》
乐 05—13：屈文中，艺术歌曲《春神》

这些70年代左右从大陆移居香港的音乐家，他们深受大陆高等音乐教育的滋养，所以他们的创作风格受30年代大陆现代音乐创作的民族主义、现实主义创作原则影响较深，尽管他们并不拒绝对西方现代创作技术的借鉴。代表性的作曲家及其作品，除了上述屈文中的作品外，还有施金波的钢琴独奏《青春奏鸣曲——献给青少年》（1970）和钢琴曲《欢乐时光——献给儿童》（1971—1976）、关迺忠的民乐合奏《拉萨行》（1985）、合唱与民族乐队的声乐套曲《白石道人词意组曲》（1987）、民乐队与管风琴的《第二交响曲》（1989）等，以及符任之的歌剧《甜姑》（1978）和交响诗《倾国魂》（1983）、陈能济的民族管弦乐《故乡风情》（1984）和交响合唱《兵车行》（1992）等。

后者的领衔人物是罗永晖、曾叶发、陈永华等，他们基本上都是土生土长的香港居民，从小就受香港的基础教育，后来均具有在欧美深造的经历，因此，在他们的音乐创作中吸收西方现代创作技巧更大胆、更熟练，在题材内容上除了香港的题材外，也不断增加中国传统文化方面的题材，以加强与传统文化的联系。如罗永晖的电子室内乐《响晴》、《琵琶协奏曲》和为箫、日本筝、扬琴及筝写的《清音写意》，罗炳良的管弦乐《第二交响曲》（1991），林敏怡的电子室内乐《独白（二）》（1980），林品晶的为两架钢琴而作的《春晓》（1982—1983）等。随着香港的回归，其中有些音乐家移居到了国外，但一批新的作曲家又成长了起

来，为繁荣香港的音乐创作的不断发展作出了新的努力。

罗永晖（1949— ），出生于海南，1956 年随家移居澳门、香港。1967 年赴台湾，入台湾师范大学音乐系，师从著名作曲家许常惠教授。1972 年毕业后回到香港，在中文大学任教。1977 年赴美深造，入加州大学随克劳福德（John Crawford）学习作曲。1979 年获硕士学位，1980 年在香港岭南大学音乐系教授作曲，并参与广泛的音乐创作活动。1985 年任香港演艺学院作曲系主任。罗永晖的创作以民族器乐独奏（特别是琵琶）及各种民乐重奏在香港音乐界占有特殊地位，同时也在管弦乐曲和室内乐方面取得了突出的成绩。他的创作显示出自身在中国传统文化方面的深厚功底，也表现出其现代音乐创作所特有的大胆创新。如他的室内乐《响睛》（1983）、琵琶独奏曲《一指禅》（1985）、《琵琶协奏曲》（1986）、琵琶与弦乐四重奏《泼墨仙人》（世间 995）、管弦乐《无极意想》（1996），以及琵琶与管弦乐《千章扫》（1997）等。

曾叶发（1952— ），1972 年考入香港中文大学音乐系，1976 年毕业，即到英国赫尔大学深造，并获得硕士学位。1978 年任香港电台音乐监制，1982 年任香港作曲家联会主席，1986 年任香港电台第四台（音乐台）台长，1988 年被选为“香港十大杰出青年”。1990 年任香港“小交响乐团”总监，并出任国际现代音乐协会副会长、亚洲作曲家联盟副主席兼秘书长等职。1994 年他定居英国，但仍积极参与香港的音乐生活。他可以说是香港一位突出的音乐活动家，同时，也是一位善于大胆创新的多产作曲家。主要作品有：根据宋代著名女诗人李清照的词《如梦令》（1984）所谱写的

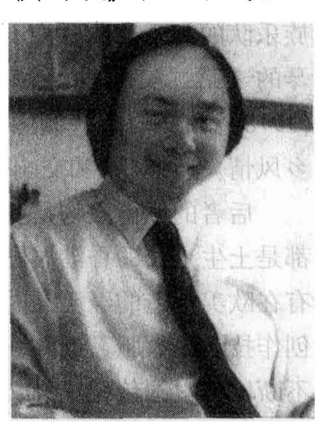
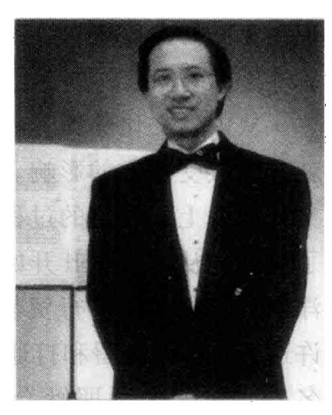


图 05—14：曾叶发（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

合唱曲、民族室内乐《灵界》(1986)、管弦乐《前奏曲》(1988)、管弦乐《形影I》(1990) 和《形影II》(1995) 等。

乐 05—14：罗永晖，琵琶独奏《千章扫》(前半)
乐 05—15：曾叶发，合唱曲《如梦令》

陈永华 (1954—)，1975 年入香港中文大学音乐系学习，1980 年毕业后即赴加拿大多伦多大学攻读作曲硕士学位，1981 年继续攻读该校的博士学位。1985 年学成返回香港，主要在中文大学任教，同时进行频繁的创作活动。1992 年任中文大学音乐系主任，1993 年任香港作曲家联会主席，1994 年任香港管弦乐团驻团作曲家。他的创作以管弦乐为主，主要有《第一交响曲》(1979)、管弦乐《飞渡》(1988)、《第四交响曲》(1992 年，为香港大会堂建立 30 周年而作)、《第六交响曲"九州同"》、交响大合唱《九州同颂》(为 1997 年香港回归而作) 等。


图 05—15：陈永华（见《20 世纪华人音乐经典》图册）

乐 05—16：陈永华，管弦乐《飞渡》

90 年代以来，香港有一批年轻作曲家先后涌上乐坛，其中有陈伟光、麦伟铸、陈明志、陈庆恩、苏鼎昌、钟耀光、林迅等。特别是 1997 年香港回归祖国之后，香港的音乐事业建设和音乐活动的开展有了更新的发展。尤其是新的年轻音乐人才辈出，香港与大陆音乐文化的交流更加紧密，可以预期香港的音乐发展在 21 世纪必将出现更新的繁荣。

乐 05—17：苏鼎昌，管弦乐《向卓越奔起》

第三章　澳门地区的音乐发展概述

澳门虽然其所处的特殊地理条件与香港、广东均极其相近，但由于其特殊政治、经济情况，它在文化艺术方面的发展既有与香港类似的一面，更有它自己独特的一面。

从中外文化的交流看，澳门实际上比香港要提前好几百年就开始接受西方的影响。根据历史文献，在16世纪欧洲殖民主义开辟海上新航道的过程，葡萄牙于1557年就以炮舰威胁强占了澳门。从明代中叶开始，许多欧洲的商人和天主教士远涉重洋来到东方中国进行贸易和传教的活动，澳门就是当时唯一允许这些外国人居留和打通进北京的一个重要“跳板”。如后来闻名于世的意大利耶稣会教士利玛窦（Ricci，Matthieu，1552—1610），1600年他在为第二次进京做准备时，就向当时澳门神学院长李玛诺筹措定制风琴、“西琴”（即欧洲当时的“古钢琴”）等作为进贡的礼品。之后，在明末清初，如著名的德国传教士汤若望（Johann Adam Schall von Bell，1591—1666）、比利时耶稣会教士南怀仁（Ferdinandus Verlest，1623—1688），葡萄牙耶稣会教士徐日升（Thomas Pereira，1645—1709），罗马天主教遣使会士德利格（Theodoricus Pedrini，1670—1746），法国传教士费赖之（Pfiste，Louis），法国天主教耶稣会教士、著名的《中国古今音乐考》的作者钱德明（Jean Joseph Marie Amiot，1718—1793）等等，他们几乎也都是经过澳门进入北京、取得在内地合法传教，并有意识将西方音乐（包括各种乐器）传入中国（特别是宫廷）的突出代表。

当时在澳门，天主教堂（如圣保禄大教堂、即俗称的“大三巴”寺）和神学院（如圣保禄学院）的建立，一些附设的圣歌学

校（如圣若瑟学校等）的活动，以管乐为主的军乐队的发展，以及仿造各种西方的乐器的手工业都十分活跃。到清代嘉庆十二年（1807年），英国的新教传教士著名的马礼逊（Robert Morrison，1782—1834）开辟到中国的传教生涯，也是以澳门作为其基地。我国最早的新教徒蔡高和第一位牧师梁发就是经他在澳门发展入教的，马利逊编写的第一本中文赞美诗集《养心神诗》也是从澳门开始的；后来在道光十九年（1838年）由美国新教传教士布朗（Sarmnuei Robbins Brown）所创办的中国第一所新教教会学校"马利逊学堂"也建立于澳门。随着新教教会的发展，一些教会所办的学校、医院等公益事业也较早起步。

另外，随着那里商业活动的一度繁荣，为了丰富侨民的文化生活，也为了招揽各国商人的兴趣，1859年就兴建了供公众的著名的"岗顶剧院"（原名"伯多禄五世戏院"），在那里先后举办了许多重要的音乐歌舞演出。同时小型的音乐会堂等设施，以及利用节日举办"狂欢节"和"露天音乐会"等各种文化娱乐活动也十分活跃。这些活动大大吸引了各国音乐家（大多并非世界第一流）和各种名目的歌剧团等到澳门进行频繁的演出。在这点上，可以说，澳门的城市音乐，尤其指其介绍西方音乐文化活动，比台湾、香港都要开发得早得多。

当然，澳门是一个地处广州附近的一个小岛，那里原来的居民除了一些"土生葡人"外主要就是广东老百姓，因此，从本土音乐文化讲，前者受西方文化比较明显，而后者则受广东民间音乐（主要指粤剧、粤曲以及以道教、佛教为主的本土宗教音乐等）的影响比较明显。同时，外国殖民者开辟商埠的目的主要只是为了开辟可供东西商品贸易的市场，以及为那些外商侨民提供生活（包括宗教生活）和文化娱乐的需要。他们对普通老百姓的文化需要，大多采取"不闻不问"的方针，对那里中国文化的发展更是不关心的。因此，尽管那里的中国人群只是作为一群"二

等公民”，除了获得必要的温饱和保持原有的风俗和乡音外，几乎无人有意识顾及在那里开展中国新文化和新音乐方面的活动。这些中国的新文化活动大多在内地政治形势重大变革时，以接受内地影响而自发流传于民间，如“辛亥革命”、“五四运动”、“救亡抗日”以及“中华人民共和国的建立”等。这跟后来早期香港、台湾（甚至包括哈尔滨、大连等地）的情况非常类似。

20世纪以来，特别是清代帝制统治的崩溃、“中华民国”共和政制的确立，内地新文化、新音乐的发展已势不可挡，在澳门也逐渐建立了一些新式的学校教育，“学堂乐歌”之风也吹到了这块小小的“葡属”领地。但是，不可否认，当时澳门的中国新音乐还是与内地沿海城市和台湾、香港有所不同，仍是融合中西方的影响（尤其是基督教音乐）的“多元化的新音乐”。另外，在相当长的一段时期仍存在音乐方面常常与香港地区保持密切交往的特殊局面。这个问题从根本上讲，主要是那里的“葡萄牙统治当局”的不重视和19世纪后葡萄牙在世界政治、经济方面的地位日渐衰落有关，所以，尽管人们可以举出早在孙中山曾在澳门开设过诊所、萧友梅早年也在澳门生活过，还可以举出冼星海出生在澳门、在中学年代曾是那里（实际是广州）的一个热情的“银乐”队员，并有“南国箫手”之称，等等。但上述这些代表人物均没有把澳门看作是自己事业发展的“出发点”，即使像林乐培、叶惠康、林品晶等音乐家或出生于澳门，或与之保持较多的交往，可是他们后来将自己的音乐生涯仍扩及到比澳门影响更大的香港和西方国家。所以，这一点澳门又与台湾、香港有所不同，台湾至少从20世纪40年代“光复”后开始有明显的改变，而香港是从40年代末“中华人民共和国”建立后也出现了明显的改善。

由此可见，澳门音乐发展的道路，包括其整个文化事业的建设的种种特色和曲折都与它从16世纪以来所处的政治经济大环境分不开的。在它没有摆脱殖民统治的枷锁之前，那里的一切文

化活动都离不开商业和旅游娱乐业的桎梏，都无法植根在牢固的民族文化（葡萄牙或中国）基础之上。事实证明，当祖国面临救亡抗日的民族危机之际，那里的群众性歌咏活动也相应得到了一时热烈的反响；只有在中华人民共和国建立之后，那里的文化发展才逐渐见到苏醒的希望。突出的例子就是在1962年10月，祖国派出了阵容强大的“中国青年音乐家演出团”到港澳，使那里的人民及文艺界真正领略到像刘诗昆、顾圣婴、郭淑珍、施鸿鄂等祖国优秀音乐成就，给他们曾留下较深的印象。

在20世纪80年代祖国开始进入“改革开放”的新世纪后，为了迎接该地区的即将回归祖国的形势发展，当地的统治当局才切实开始面对当地的文化音乐建设，并逐步给予一定的关注。具体体现在：首先利用其较好的经济条件，先后建立了“澳门室内乐团”（1982）、“澳门中乐团”（1986）以及以重金聘请中外音乐家来澳参演的“澳门国际音乐节”（1987年为始，每年举办一届），“澳门青年音乐比赛”和“澳门艺术节”（1988年开始）。在这些机构和活动中，除了吸收一定数量的外国音乐家外，也开始吸引越来越多的内地及香港的音乐工作者的参与，大大增强了当地居民的民族意识。1999年澳门作为一个实现“一国两制、澳人治澳”的特区回归祖国怀抱之后，政治、经济、文化的发展更有了全面长久的规划，从而也更多地吸引了内地和香港的音乐工作者的具体投入。特别是在原有设施的基础上进一步增设了像“澳门青年交响乐团”（原名“澳门青年交响音乐协会”、会长为许建华，1997年，翌年即改现名）、“澳门交响乐团”（主要以原“澳门室内乐团”为基础逐步扩建并于2003年正式成立）以及增添了培养专业音乐人才的中高等音乐教育机构：“演艺学院音乐学校”（正式成立于1989年，音乐学校校长为青年大提琴家周游）和“澳门理工学院艺术高等学校”（该校创办于1997年，现由戴定澄教授担任校长）。

尽管上述诸多机构建立的历史还比较短，规模开始都较小，而且还有一些仍带有业余的性质。但是，它们能够在短时期内迅速成立，并坚持大胆地开展活动，充分说明在新的政治经济形势的推动下，澳门的音乐发展焕发出引人注目的新的生机。它不仅有利于更好地吸引世界各国音乐家的访问演出，更有利于吸引内地及香港的音乐工作者与当地的音乐工作者共同为建设新澳门作出自己的努力。据不完全的统计，像袁方、邵恩、林乐培等著名音乐家均为那里的新建乐团担任了乐队指挥，另外像严良堃、叶咏诗、吕嘉、张国勇以及顾冠仁、彭家鹏、黄建伟等也以客座指挥登上了澳门的音乐舞台。内地和香港的许多优秀青年演奏、演唱家，如陈允、孔朝晖、宋飞、章红艳、严洁敏、廖昌永、叶丽仪、费玉清等等，均来到澳门为当地的听众热情表演。通过这些内地和香港著名音乐家的影响和帮助，原来成长在澳门的一批音乐家（如周游、许建华、陈羽军、陶培信等）逐渐成为建设澳门音乐的骨干。特别是新建的两所艺术学校和两个交响乐团，尽管开始它们的编制还较小，但在有关部门的支持下，已经从内地的中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院等招聘了受过正规训练的毕业生（包括硕士研究生）作为其各个学科的教师或演奏员的基本队伍；而“澳门理工学院艺术高等学校”则更有计划将外聘教师的范围扩及到欧美各国。

关于澳门本土音乐创作，有一个特点是：宗教题材的作品最先得到了重视，而且开始也像早期欧洲一样，大多由宗教神职人员来兼任的。如在当地留有较大影响的作曲家：马炳灵（Ferdinando Maberini，1886—1956）、司马荣（Guilherme Schmid，1910—2000）、颜俨若（1907—1982）、区师达（Aureo da Costa e Castro，1917—1993）、白世门（Simao Barreto，1940—　）等都是以神父的身份在澳门从事其音乐工作的作曲家。他们的音乐创作大多是属于圣歌一类的合唱作品。这些作品的风格与欧洲传统

天主教的圣咏礼乐有深厚的联系，而且都是采用与拉丁文较接近的葡语来演唱的。到20世纪中叶以后，随着澳门宗教歌唱在市民群众中的影响增强，值得注意的是，这类宗教性的音乐创作日渐开始由澳门出生的华人作曲家来接替，如1960年林乐培就对创作天主教礼乐音乐引起了兴趣，而且他还尝试改以广州话的方式来演唱，取得了广泛欢迎的效果。如他1973年所创作的《天主经》不仅用广州方言演唱，而且在音调上还创造性地将欧洲古代“格里高利”圣咏风格与东方的五声音阶相结合，在港澳及国外华人天主教堂取得了极其广泛的影响。

当然，这些作曲家也同时创作了相当数量的世俗的艺术音乐作品，如钢琴独奏、室内重奏及乐队合奏。在这些世俗性的作品中，更多地渗入了南洋民间音乐和中国民间音乐的因素，如区师达的钢琴曲《澳门景色》、白世门的弦乐全奏《高粱叶》等。总的说来，澳门艺术音乐的发展还处于影响较小、不够成熟的状态。

澳门现代音乐创作受西方流行音乐的影响是不小的。如1989年来到澳门的新西兰音乐家思德文（Stephen Sayers，1960—　），他热心地通过自己的歌曲创作宣传人类团结、家庭和睦的、源自伊朗“巴哈伊教”的信念。他的歌曲风格更接近于传统西方流行曲的格调。另外，在21世纪来临之际，出生于澳门，后来曾在台湾学习音乐的李慧芬，曾是“代表了澳门本土年青一代对音乐创作的追求和成长轨迹，是澳门通俗音乐创作人的代表之一”[①]。如1999年她与梁志坚合作的CD《非常澳门》和2005的剧场音乐《静安寺》等在澳门流行音乐界已是家喻户晓了。还有一位即澳门的代表性本土流行音乐家黄伟麟，他完全处于个人爱好（也称之为“玩”）而走上从事流行音乐之路，即创作不依靠写谱

① 引自戴定澄：《音乐创作在澳门》，2008年，澳门日报出版社，第125页。

（指一般的“简谱”）而采用所谓“demo”的简单记录方法自己尽情地作原创性的“演唱”，其他就靠别人去进行“配置”。他从1997年就为“为澳门的原创音乐（按：指原创性的流行音乐）做了一个起步”（见《音乐创作在澳门》第139页）。到1999年澳门回归，他推出了自己流传最广泛的光碟《恋曲99》。除此之外，在澳门流行音乐界活动的还有：云超、启航、何嘉伟（Gaby）、罗嘉豪与其搭档何嘉茵、梁志坚（Matias）与夫人邝詠珊（Sammi），以及倪力等。他们大多于20世纪90年代之后起家，后得到大陆、香港的流行音乐界的帮助后回到澳门，并在澳门回归后的21世纪活跃于澳门的音乐界。

专业机构的增多，不仅有利于在澳门音乐舞台经常性地上演世界各国的各种经典曲目，包括歌剧、舞剧、交响音乐以及各种形式的室内重乐、独奏、独唱等，也有利于将20世纪以来许多中国优秀音乐作品搬上澳门的舞台，如著名的《黄河大合唱》、《小提琴协奏曲“梁祝”》、《交响诗“嘎达梅林”》、《二胡协奏曲“长城随想”》、《琵琶协奏曲“草原小姐妹”》、琵琶与乐队《霸王卸甲》等等，以及以谭盾、林乐培、林品晶、周龙、瞿小松、陈其钢等作的“新潮”音乐。这就根本改变了原来在“澳门国际音乐节”几乎清一色介绍国外乐曲的面貌，使这一在世界已取得声誉的“澳门国际音乐节”真正体现了它的“国际性”和“民族性”的结合。

同时，随着澳门的回归祖国，由澳门各专业机构通过委约等各种方式，促使本土、香港及内地作曲家写作有关澳门的创作也日益增多，如2005年陈永华为澳门乐团所作的交响音乐《濠江映照》、叶小纲作曲的舞剧《澳门新娘》、陈其纲的双簧管与乐队《道情》，以及徐昌俊的民乐合奏《龙乐》等。

现在摆在澳门音乐发展面前的主要问题是有意识委约中国作曲家新作的演出比例还较低，特别是有意识培养澳门本土成长的

新一代作曲家的任务还有待继续努力。在这方面，应该说台湾和香港已取得不少有益的经验，值得澳门音乐界及有关当局学习和参考。相信在澳门回归20年之际，澳门的音乐发展必将以令人振奋的面貌展现在世人和国人面前！

复习重点：

1. 简述20世纪下半叶台湾地区音乐发展的主要特点。
2. 简述20世纪下半叶港澳地区音乐发展的主要特点。

结　　语

上个世纪50年代以来中国音乐文化的发展大致可以归纳为以下一些现象、特点和主要认识：

一、新中国的建立给中国音乐的发展带来了翻天覆地的巨大变化和前所未有的新进展。

这些变化和进展可以概括为：

1. 从音乐教育事业的发展看，先后创建了9所规模比较齐全的音乐学院、10所省级的艺术学院和几十所不同类型的高等师范院校，同时，在相当一批综合大学中创建了艺术教育性的教学建制和音乐教育的系科。就其规模之大、设备之齐全、办学时间之长、培养音乐人才之多，都大大超过了新中国建立之前。

2. 从音乐表演团体的建设看，其品种之齐全、规模之庞大、整体技术水平之高超，较之新中国建立之前更是不可同日而语。但在20世纪80年代后，由于市场机制对表演团体的影响，使表演团体出现了发展不平衡、活动不稳定的问题。

3. 从书谱和音像出版方面看，不仅结束了过去完全由国家控制的局面，而且还朝着越来越开放的局面发展，这大大丰富并活跃了群众的精神生活，促进了各项音乐事业研究的发展和提高，开创了令人欣喜的新貌，但同时也带来了产品质量和学术水平问题。

4. 从事业发展看，基本结束了过去“声乐时代”的困境，不断走向体裁、形式、风格诸方面全面发展的新局面，有力地推动了音乐理论研究不断向深广并重的方向发展，并呈现出生动活泼的良好势头。

这50年的发展反复证实只有坚持“百花齐放、百家争鸣”，中国音乐的发展才能真正走向繁荣和提高，中国音乐“立于世界之林而无愧色”的远大理想才能付之实现。

二、取得上述变化的根本原因是新中国的建立使社会制度发生了根本性的转变，社会主义建设为中国文化艺术的快速发展提供了坚实的基础。

总的来讲，中国共产党和中央人民政府所制定的文艺政策，除了“文革”时期外，是基本符合实际的。它保证了文艺的发展主要是面向最大多数群众，满足了文艺建设紧密联系时代发展的需要，得到了上下各阶层群众和广大专业音乐工作者的欢迎和支持，这50年中国现代音乐史的光辉篇章正是其有力的证明。

但是，不可否认，由于国内外各种政治、经济等因素的影响，中国音乐文化的发展和整个社会的前进呈现出“成绩巨大、道路曲折、问题不少”的特征。回顾建国后50年的音乐之路，不难看出，由于该过程有“左”的冲击和对“左”的抵制与调整两股力量的并行，所以，此路是一条不断起伏的、波浪式前进的音乐之路。当然，50年前进过程中所出现的种种矛盾还属于阳光下的或大或小的“黑点”；而不是从头就走上了一条“一团漆黑的错路”。

三、新中国音乐文化的发展基本仍保持了原来“两种音乐文化并存发展”的现象，不过，随着历史的发展它们在并存的同时，也在不断交融，并向前发展着。

关于这点，我在1991年出版的《中国现代音乐史纲(1949—1986)》的“序言”中，就曾指出：

> “在民主革命时期，我国音乐文化的发展是以传统的民族、民间音乐和19世纪末以“学堂乐歌”为启始

的“新音乐”同时并存、各自发展为其特征的。在本时期这特征基本上仍保持着。这可能是我国近现代音乐文化的发展有别于西方各国的一个标志。……

“在民主革命时期，我国民族、民间音乐的演变和发展基本上处于一种自发、分散的状态，而在社会主义时期，由于得到政府的大力支持以及新文艺工作者的重视和介入，它们的演变和发展是在有领导、有计划的全面改革方针下进行的。它们一方面仍保持着各自的基本特色，另一方面与新文艺、新音乐在艺术上的交融汇合不断深化，它们还作为一种具有深厚影响的传统因素促进了“新音乐”的各种形式不断民族化的发展。”

在社会主义的文艺路线方针指导下，我国传统音乐的发展在基本遵循积极反映新的时代和新的社会现实变革的前提下，得到了步伐坚定的、全面的改革。在这个改革的过程中，人们曾有意识吸取西方音乐的各种经验，比如在创作形态、技术理论、音乐观念、音乐表现形式和乐器制作及演奏方法、音乐教育体制等方面，使得这些传统音乐形式在内容和形式上都产生了前所未有的变化。例如在民歌的领域不仅出现了曲调有所改变、歌词完全不同的新民歌以及各种不同形式的民歌改编曲，还出现了以现代多声思维加工改编的艺术性民歌独唱曲和艺术性民歌合唱曲；在民族器乐方面则不仅出现了基本上运用传统音调和结构原则的新的乐曲，还出现了大量有意识吸取西方多声创作技法和西方乐曲结构原则的各种带伴奏的独奏曲、各种重奏曲、合奏曲以及协奏曲等。尽管由于经验不足，其中有不少作品还写得不够令人满意，或者说它们在结合西方的创作经验与中国传统的音调、音色、表演方式方面，以及表现新的时代精神和现实生活方面，还显得有

些力不从心。但是，这些新作品的出现表明人们已不满足于让它们仅仅发挥传统文化保存者的作用，而是希望这些传统的音乐形式也成为与新的时代和社会生活密切相连的新音乐文化的重要组成部分。

50年代后，新中国音乐文化借鉴“学堂乐歌”以来、基本以移植西方音乐教育的经验来建设“中国新音乐文化”，并取得一系列令人瞩目的成就。这使音乐教育体制、音乐创作形态、音乐表演方式和方法，以及音乐理论研究的观念和方法等方面都得到了不断的加强。我国传统文化和传统音乐的继承和发展表现在如对声乐的训练方面，现在有所谓“美声唱法”、“民族唱法”的区别，但在我国音乐院校中所进行的“声乐教学”训练，实际上与50年前的“洋唱法”已很不一样；同样，当前在音乐院校和音乐团体培养出的“民族唱法”歌手的演唱也与50年代初或以前运用“土唱法”的歌唱家也不一样。现在这两种不同风格的唱法，实际上已出现了不少“你中有我、我中有你”的变化。此外，在有些民族乐器演奏的学习中，类似的现象也存在。在现在的音乐创作中，西方的因素和我国传统的因素相互交融、渗透的现象就更突出了。

当然，到目前为止，为了建设具有中国特色社会主义的现代新音乐，对这两种音乐文化的相互交融和渗透还有许多问题有待解决，需要今后继续努力。但是，无论如何，这两种不同音乐文化在中国的现实条件下的关系已不是“五四”时期那种“兼收并蓄”的关系了，而是已经进入了相互交融、渗透的新关系了。不可否认，在这个过程中我们既取得了丰富的经验，也有沉痛的教训。特别对一些历史悠久、传统风格比较突出的品种（如昆曲、京剧等古老戏曲剧种，福建南音等说唱曲种，古琴、琵琶等民乐）的改革创新，存在的困难更多，带来的教训更深。

四、中国近百年音乐文化（包括音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐理论研究、音乐出版等）的发展过程，也是一个反复不断地向西方音乐文化和我国传统音乐深入学习、在艺术思想和艺术方法上不断大胆创新的过程。

在音乐的基本思维和理论上，我们从一开始就接受了西方积累了近千年的有关多声思维的理论体系和整套的创作技法经验（和声、复调、曲体、配器等）。当然，当我国的音乐工作者在接受西方的音乐理论体系和创作经验的过程中，逐渐感悟到单纯照搬欧洲音乐那一套也存在不完全适合表现中国独特的审美情趣和特殊风格的问题时，他们也不断自发地对这些西方的经验进行种种所谓“民族化”的实验。同时，他们也向传统学习，学习其基本曲调变头、换尾、加花衍变等技术手法，并整合融汇等手法进行创新。这就是在中国近百年音乐文化发展过程中“中与西、新与旧”不断并存、不断交融的“辩证”演变现象。

当然，该过程也是一个始终立足于满足时代和考虑听众需要的发展过程。事实证明，这些不断融合中西两种音乐文化的近百年中国音乐，无论是对作品的创造和研究，还是对古今作品的表演和教学等，都基本建立在经受历史和群众考验的基础上。今天的绝大多数音乐工作者、音乐爱好者及一般的音乐听众，不仅对那些主要源自我国传统音乐的新作（如刘天华的《病中吟》、阿炳的《二泉映月》等）觉得亲切难忘；而且，新的社会生活和新的教育体制已经促使他们都习惯并喜爱上了那种既体现中国民族特色，又创造性运用欧洲多声音乐创作技法创作的新的中国音乐作品，比如沈心工的《黄河》、李叔同的《春游》、聂耳的《义勇军进行曲》、黄自的《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》、何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》，施光南的《在希望的田野上》等等。因此，对大多数中国的音乐听众和千千万万中国的年轻学生来说，中国音乐创作的中国文化属性不是问题。他们绝不

会由于作曲家在创作中运用了源自欧洲的创作技法（主要指和声、对位、曲体、配器等）而不承认它们是中国作品。相反，他们似乎对这些民族化的中国多声作品比那些完全是传统的中国作品更喜欢、更觉得亲切、更能引起艺术审美上的共鸣。历史已经证明，不管外国人喜欢不喜欢、承认不承认，百年中国音乐文化的发展总是首先沿着中国人民的需要和喜爱的方向继续向前进的。至于认为这样就是所谓“欧洲中心论”、就是削弱民族“主体性”的表现，那才是一种貌似爱国的偏见！

五、在这半个多世纪，中国音乐的发展呈现了类似欧洲音乐由“以声乐为主”逐步过渡到“声乐、器乐并重”的发展过程。

产生这种现象的根源与欧洲的情况是不完全相同的，这完全由中国自己的特殊国情所决定的。欧洲音乐的发展与他们长期受基督教统治的影响分不开，而中国音乐的发展与长期受新式学校教育和群众歌咏运动的影响分不开。到目前为止，各类声乐创作仍然是中国广大群众最便于接受的音乐。应该说，我们在这方面所取得的成绩是相当突出的，并积累了不少宝贵的经验。关于这一点绝不应妄自菲薄。但是，在近些年来，我们恰恰在这个领域存在问题比较多，群众总觉得能够提供他们咏唱的好歌太少。因此，我们仍应对声乐创作的发展予以充分的重视。尤其对与广大群众和广大青少年关系最密切的群众歌曲、抒情歌曲、学校歌曲等方面的创作的发展，更应切实加强。

当然，这丝毫不意味着要对器乐创作（包括像古琴独奏、各类室内重奏音乐等，主要提供少数人自娱与欣赏的音乐品种在内）的发展和提高有所轻视，更不能有意无意地加以排斥。相反，这方面的工作丝毫不能放松。总的来说，我国各类器乐创作，尤其各类小型器乐独奏曲的创作发展比较缓慢的问题还没有得到根本解决，还无法适应整个器乐演奏事业日益走向普及、器乐演奏水平迅速提高的发展趋势和需要。

六、实践证明，在音乐创作中运用什么技法应完全由作曲家根据对表达作品的内容、思想、感情的需要和他个人的审美情趣所决定。

在创作中运用什么创作技法，并不是表明作品艺术成就高低和优劣的主要标志。当前，无论是偏爱传统的技法，还是热心于吸收、借鉴西方20世纪音乐创作的技法，都无可非议。过去，音乐界一度在“左”的文艺思潮影响下，曾对借鉴西洋的创作技法，特别是西方20世纪现代音乐创作技法存在必须排斥的错误的思想认识是片面的。但是，也不必反过来，将借鉴这些技法和经验看成是中国音乐创作发展和提高的必然趋势，更不要有意无意地将此与运用传统技法的现象对立起来。在这方面应该切实提倡“任由作曲家自由选择”的方针。关键不在用什么技法，而在用得是否得当，用得是否有创意。因为，不管运用什么技法和经验，都应是为了更好地表现作品的思想内容和尽可能不违背大多数音乐听众的审美情趣为条件。从80年代以来，有相当一部分新的创作（数量不算少）引不起多数音乐听众的兴趣，甚至也引不起演唱家、演奏家的兴趣，这是值得引人深思的。艺术家从事艺术创作的目的，总是为了要使自己写出的作品为人们所理解、接收和喜爱，并给人们以美的享受，使自己所从事的艺术实践能更好地在社会生活或艺术本身的发展中发挥积极的作用。因此，我们对“雅俗共赏”的美学原则仍应该予以足够重视和大力提倡。

七、在这50多年间，由于中国近百年来的政治影响，大陆的音乐发展与台湾、香港、澳门地区的音乐发展既有密不可分的内在联系，又存在不小的差异。

从1949年10月后，大陆的从半封建半殖民地的社会转向社会主义社会，台湾则先后处于国民党、民进党的控制，基本实行的是官僚资本主义的统治，而香港、澳门地区原来长期分别处于英、葡资本主义国家的统治下，实行地道的殖民地资本主义的制

度，直到上个世纪末才先后回归祖国。这种政治上的差异是形成3个地区音乐发展的差异的主要根源。维系这3个地区音乐的共同因素，首先是属于同种同文的民族风格和民族精神，其次是在它们的发展过程中都不同程度地接受了西方文化（特别是其近现代以来的音乐文化）的影响。这种差异既体现在不同地区的发展过程中，也在一定程度存留在不同地区的音乐家的艺术个性表达中。随着上世纪末香港和澳门相继回归祖国，可以预想相互之间的“趋同性”必将逐渐加大。因为，它们是同属一个伟大的中华民族的3个不同的地区，所以，随着时代的发展，其文化的“差异性”，必将促进中华艺术文化五彩缤纷的新发展！

八、总之，这半个多世纪，中国现代音乐文化的发展在中西两种不同音乐文化反复不断的交流、碰撞、相互吸引和渗透的交融过程中，以崭新的面貌迅速成长壮大了。中国音乐文化的发展开始融入世界音乐发展的洪流，并与之共同前进了，中国的音乐创作、音乐表演、音乐教育、音乐理论研究已开始朝着跻身世界之林前进了。多年来我们许多音乐前辈所梦寐以求的美好理想正逐步变为现实了。但是，百年的历史在人类文化发展过程中仅是转瞬之间的片刻。因而，一方面可以说，在这样短促的时间里，我们所经历的变革和所取得的进展是相当可观的；另一方面讲，它的发展呈现出一种“起步晚、底子薄、变化大、发展不平衡”的特点。这种现象也可说是一种必须加以正视的历史局限。当然，我们也不要妄自菲薄，既然有了一个好的开端，我们就应该进一步努力，去共创中国音乐文化发展的更加美好的未来！

附　　录

附录一：

1. 第一至第五编图例目录（共91幅）

第一编（共24幅）

第二编（共 23 幅）

第五编（共 15 幅）

2. 第一至第五编谱例目录（共 37 例）

第一编（共 10 例）

第二编（共 8 例）

3. 第一至五编乐例目录（共 100 例）

第一编（共 20 例）

第二编（共 22 例）

第三编（共12例）

附录二：主要参考文献目录

中共中央文献研究室：《毛泽东传》（1949—1976），中央文献出版社，2003年。

李焕之主编：《当代中国音乐》，当代中国出版社，1997年。

汪毓和：《中国现代音乐史纲》（1949—1986），华文出版社，1991年。

汪毓和：《中国近现代音乐家评传》（上册），文化艺术出版社，1992年。

梁茂春：《中国当代音乐》（1949—1989），北京广播学院出版社，2004年。

居其宏：《新中国音乐史（1949—2000）》，湖南美术出版社，2002年。

梁茂春、明言：文献综录《中国近现代音乐史卷》（1949—2000），人民音乐出版社，2007年。

中国音乐家协会：《音乐建设文集》（共3册），音乐出版社，1959年。

向延生主编：《中国近现代音乐家传》（共4册），春风文艺出版社，1994年。

贺绿汀全集编委会：《贺绿汀全集》第四卷“文论一”，上海音乐出版社，1999年。

伍雍谊：《人民音乐家吕骥》，中国文联出版社，2005年。

人民音乐编辑部：《1982年音乐争鸣文选》，人民音乐编辑部，1983年。

马思聪全集编委会：《马思聪全集》，中央音乐学院出版社，2007年。

中华民族文化促进会编：《论马思聪》，人民音乐出版社，1997年。

江文也纪念研讨会论文集:《论江文也》,中央音乐学院学报,2000年。
李西安主编:《一石激起千层浪》(1982—2003),中国音乐学院图书馆,2004年。
苏夏:《论中国现代音乐家名作》,中央音乐学院出版社,2005年。
钱仁平:《中国新音乐》,上海音乐学院出版社,2005年。
李凌:《音乐流花新集》,中国文联出版社,2002年。
霍长和:《红色音乐家——劫夫》,人民出版社,2003年。
戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》,知识出版社,1995年。
章诒和:《伶人往事——写给不看戏的人看》,湖南文艺出版社,2006年。
王蒙:《王蒙自传——半生多往事》,苑城出版社,2006年。
许常惠:《台湾音乐史》(初稿),台湾全音乐谱出版社,1991年。
许常惠:《中国新音乐史话》,台湾乐韵出版社,1998年。
颜廷阶:《中国现代音乐家传略》,台湾绿与美出版社,1992年。
赵广晖:《现代中国音乐史纲》,台湾乐韵出版社,1986年。
游素凰:《台湾现代音乐发展探索》,台湾乐韵出版社,2000年。
陈碧娟:《台湾新音乐史》,台湾乐韵出版社,1995年。
朱瑞冰主编:《香港音乐发展概论》,香港三联书店,1999年。
周凡夫:《香港文化艺术评论集》,香港利华图书出版公司,1998年。
梁茂春:《香港作曲家——三十至九十年代》,香港三联书店,1999年。
刘智忠编:《激扬岁月——蔡余文的音乐情结》,香江出版有限公司,2002年。
吴赣伯编著:《二十世纪香港中乐史稿》,国际演艺评论家协会香港分会,2006年。

傅月美主编：《大时代中的黎草田——一个香港本土音乐家的道路》，1998 年。
郑学仁：《吴大江传》，三联书店（香港）有限公司，2006 年。
孙蕤：《中国流行音乐简史（1917—1970）》，中国文联出版社，2004 年。
朱天纬：《中国电影百年·经典歌曲》，人民音乐出版社，2005 年。
吴玲宜：《台湾前辈音乐家群相》，大吕出版社，1993 年。
吴赣伯：《二十世纪中华国乐人物志》，上海音乐出版社，2007 年。
刘靖之：《林声翕传——附林声翕特藏及作品手稿目录》，香港大学亚洲研究中心，2000 年。
费明仪、周凡夫、谢素雁：《律韵芳华——费明仪的故事》，香港三联书店，2008 年。
叶蔡正怡：《叶惠康的儿童音乐教育道路》，叶氏儿童音乐实践中心，2002 年。
戴定澄：《音乐教育在澳门》，澳门日报出版社，2005 年。
戴定澄：《音乐表演在澳门》，澳门日报出版社，2005 年。
戴定澄：《音乐创作在澳门》，澳门日报出版社，2007 年。
李岩：《缤纷妙响——澳门音乐》，文化艺术出版社，2005 年。

附录三：部分声乐作品的歌词选辑

第一编：

乐 01—02：马思聪曲、郭沫若词：《中国少年儿童队队歌》

我们新中国的儿童，我们新少年的先锋，团结起来继承着我们的父兄，不怕艰难不怕担子重，为了新中国的建设而奋斗，学习伟大的领袖毛泽东。毛泽东新中国的太阳，开辟了新中国的方向，黑暗势力已从全中国扫荡，红旗招展前途无限量，为了新中国的建设而奋斗，勇敢前进，跟着共产党。我们要拥护青年团，准备着参加青年团，我们全体要努力学习锻炼，走向光辉灿烂的明天，为了新中国的建设而奋斗，战斗在民主阵营最前线。

乐 01—09：马思聪曲、金帆词：《淮河大合唱》第一乐章："马儿，你快快跑"

马儿啊，快快跑！沿着浪花拍打的河堤，穿过那路旁轻拂的柳树林，我要把美丽的消息，告诉淮河两岸的人们。

马儿啊，快快跑！伸开你这飞奔的马蹄，踢起那路上滚滚的灰尘，千百双渴望的眼睛，等待我们飞进乡村。

门前眺望的爷爷，房里喂奶的母亲，田野里赶牛的青年，菜园边晒衣的姑娘，都来到河边广场上。毛主席号召咱们，一定要把淮河修好，一定要把淮河修好。

马儿啊，快快跑啊！

乐 01—19：马可曲、田川等词：《清粼粼的水来蓝莹莹的天》（选自歌剧《小二黑结婚》）

清粼粼的水来蓝莹莹的天，小芹我洗衣裳来到了河边，二黑

哥县里去开英雄会，他说是，是今天要回家转，我前晌也等，后晌也盼，站也站不定，我坐也坐不住安，背着我爹娘来洗衣衫。你去开会的那一天，乡亲们送你到村外边，有心想跟你说呀，说上那几句话，人多眼杂人多眼杂我没敢靠前没敢靠前。昨夜晚小芹我做了一个梦，梦见了二黑哥你当了模范，人人都夸你是神枪手，人人都夸你打鬼子最勇敢，县长也给你披红又戴花，你红光满面在那讲台前，大伙儿呀，大伙儿那，你拍手，他叫喊，拍手叫喊说你是一个好呀好青年，好青年。

乐 01—20：陈紫等曲、于村等词：《一道道水来一道道山》(选自歌剧《刘胡兰》

一道道水来一道道山，队伍出发要上前线，一心一意去打仗，后方的事情别挂在心间。放心吧，别牵挂，真金不怕火来炼，绳索刀斧摆在面前，也难动我的心半点。放心吧，别牵挂，句句话儿记在心间。不怕风来不怕浪，不怕难来不避险，埋头一心多工作，争取胜利早一天。风会停，云会散，敌人总会消灭完，等着吧，到了胜利的那一天，我们再相见。

第二编：

乐 02—01：寄明曲、周郁辉词：童声二部合唱《我们是共产主义接班人》

第一段：我们是共产主义接班人，继承革命先辈的光荣传统，爱祖国，爱人民，鲜艳的红领巾飘扬在前胸。不怕困难，不怕敌人，顽强学习，坚决斗争。向着胜利勇敢前进，向着胜利勇敢前进前进，向着胜利勇敢前进前进，我们是共产主义接班人！

第二段：我们是共产主义接班人，沿着革命先辈的光荣路程，爱祖国，爱人民，少先队员是我们骄傲的名称。时刻准备，建立功勋，要把敌人消灭干净。为着理想勇敢前进，为

着理想勇敢前进，前进，为着理想勇敢前进，我们是共产主义接班人！

乐 02—02：彦克曲、张永枚词：独唱《骑马挎枪走天下》：

骑马挎枪走天下，祖国到处到处是我的家，到处是我的家。我曾在家乡开荒地，我曾在家乡把船划，每寸土地连着我的心，家乡的山水把我养大，为求解放我把杖打，毛主席领我们到长白山下，地冻三尺不觉冷，北方的大哥送我棉鞋和靰鞡，千里行军不觉苦，大嫂为我煮饭又烧茶；生了病挂了花，北方的兄弟为我抬担架。

骑马挎枪走天下，祖国到处到处是我的家，到处是我的家。我们到珠江边上把营扎，推船的阿爹帮我饮战马，阿妈替我补军装，阿妹为我把荔枝打。东村西庄留我住，家家请我进屋去喝茶，问寒问暖叙家常，天天说不完的知心话。我骑马挎枪走天下，祖国到处到处是我的家，到处是我的家。祖国到处都有妈妈的爱，到处都有家乡的山水，家乡的花；东南西北千万里，五湖四海成一家。我为祖国走天下，祖国到处到处是我的家，到处是我的家！

乐 02—05：秦咏诚曲、薛柱国词：独唱《我为祖国献石油》

第一段：锦绣河山美如画，祖国建设跨骏马，我当个石油工人多荣耀，头戴铝盔走天涯。头顶天山鹅毛雪，面迎戈壁大风沙，嘉陵江边迎朝阳，昆仑山下送晚霞。天不怕，地不怕，风雪雷电任随它，我为祖国献石油，哪里有石油，哪里就是我的家。

第二段：红旗飘飘映朝霞，英雄扬鞭催战马，我当个石油工人多荣耀，头戴铝盔走天涯。茫茫草原立井架，云雾深处把井架，地下原油见青天，祖国盛开石油花。天不怕，地不怕，

改造世界雄心大，我为祖国献石油，祖国有石油，我的心里乐开花。

乐 02—07：晨耕等曲、肖华词：《到吴起镇》（选自《长征组歌“红军不怕远征难”》）

第一段：（领唱）哎，锣鼓响来秧歌起呀，（合）秧歌起呀，（领）黄河唱来长城喜呀，（合）长城喜呀。（领）锣鼓响来秧歌起呀，（合）秧歌起呀，（合）黄河唱来长城喜呀。唉，（领）锣鼓响，（合）嗨（领）秧歌起（合）嗨（领）黄河唱（合）长城喜，（合）嗨（领）黄河唱来长城喜呀，（合）长城喜。（领与合交错）锣鼓响来秧歌起呀，黄河唱来长城喜呀，长城喜。

第二段：（女合）腊子口上降神兵，百丈悬崖当云梯。六盘山上红旗展，势如破竹扫敌骑。陕甘军民传喜讯，征师胜利到吴起。南北兄弟手携手，扩大前进根据地。（后面反复）

乐 02—19：张敬安、欧阳谦叔等词曲：独唱《看天下劳苦人民都解放》（选自歌剧《洪湖赤卫队》）

娘的眼泪似水淌，点点洒在儿的心上，满腹的话儿不知从何讲，含着眼泪叫亲娘。……娘啊，娘说过那二十六年前，数九寒冬北风狂，彭霸天，丧天良，霸走田地，强占茅房，把我的爹娘赶到那洪湖上。那天大雪纷纷下，我娘生我在船舱，没有钱，泪汪汪，撕块破被做衣裳。湖上北风呼呼的响，舱内雪花白茫茫，一床破絮象渔网。我的爹和娘，日夜把儿贴在胸口上。从此后，一条破船一张网，风里来，雨里往，日夜辛苦在洪湖上。狗湖霸，活阎王，抢走了渔船撕破了网，爹爹棍下把命丧，我娘带儿去逃荒。

自从来了共产党，洪湖的人民见了太阳，眼前虽然是黑夜，不久就会大天光。娘啊！生我是娘，教我是党！为革命砍头只当

风吹帽！为了党，洒尽鲜血心欢畅！娘啊！儿死后，你要把儿埋在那洪湖畔，将儿的坟墓向东方，让儿常听那洪湖的浪，常见家乡红太阳！娘啊！儿死后，你要把儿埋在大路旁，将儿的坟墓向东方，让儿看红军凯旋归，听那乡亲再歌唱。娘啊！儿死后，你要把儿埋在那高坡上，将儿的坟墓向东方，儿要看白匪消灭光！儿要看，天下的劳苦人民都解放！

第三编：

乐 03—05：彦克曲，陆宜、陈克正词：《回延安》

离别三十年，今又到延安，宝塔映朝阳，延水金光闪。啊延安！啊延安！眼望你壮丽的山河，我心潮澎湃忆当年，我心潮澎湃忆当年。

1. 曾记得：窑洞门前歌声朗，月光下面纺车转；曾记得：挥舞镢头开荒地，披荆斩棘在南泥湾。啊啊！小米儿香啊延水甜，边区的人民养育了咱。

2. 曾记得：延水河边饮战马，宝塔山下把兵练；曾记得：军号阵阵上征途，东渡黄河把敌歼。啊，啊！枣园的灯光啊照天明，毛主席挥笔坐灯前，雄文引来东方亮，光辉的思想永远闪亮在我心间。啊啊！离别三十年，今日回延安，阳光照大路，红旗满山川。啊延安！啊延安！我满怀豪情抒壮志，歌唱延安精神代代传。沿着延安光辉的路，昂首阔步永向前，沿着延安光辉的路，昂首阔步永向前。

乐 03—08：田丰曲、毛泽东词：领唱、合唱与乐队《雪》

北国风光，千里冰封，万里雪飘，万里雪飘。望长城内外，惟余莽莽；大河上下，顿失滔滔。山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高。须晴日，看红装素裹，分外妖娆。江山如此多娇，引无数英雄竞折腰。惜秦皇汉武，略输文采；唐宗宋祖，稍逊风

骚。一代天骄成吉斯汗，只识弯弓射大雕。俱往矣，数风流人物还看今朝。

乐 03—12：施万春曲、柯岩词：独唱《送上我心头的思念》

假如我是一只鸿雁，我将展翅飞上九天，去看望日夜思念的周总理，为我们可又把白发增添，白发增添？假如我是一尾银鳗，我更把五湖四海游遍，去丈量连绵不尽的流水，可深过人民对总理的眷恋，对总理的眷恋？虽然我不是银鳗不是鸿雁，歌声却随着轻风飘向云端，送上我心头的思念。总理啊总理啊，您可听见？您可听见，您可听见？虽然我不是银鳗不是鸿雁，歌声却随着轻风飘向云端，报告您大好河山今又红遍。总理啊总理啊，您可听见？您可听见，您可听见？假如我是一只鸿雁，我将展翅飞上九天，去看望日夜思念的周总理，请您啊欣然笑看祖国的春天。

第四编：

乐 04—01：刘斌曲、王晓玲、臧云飞词：歌曲《当兵的人》

第一段：咱当兵的人，有啥不一样，只因为我们都穿着朴实的军装。咱当兵的人，有啥不一样，自从离开家乡就难见到爹娘。说不一样，其实也一样，都是青春的年华，都是热血儿郎。说不一样，其实也一样，一样的足迹留给山高水长。

第二段：咱当兵的人，有啥不一样，头枕着边关的明月，身披着雨雪风霜。咱当兵的人，有啥不一样，为了国家安宁，我们紧握手中枪。说不一样，其实也一样，都在渴望辉煌，都在赢得荣光。说不一样，其实也一样，一样的风采在共和国旗帜上飞扬。

04—03：施光南曲、任志萍词：独唱曲《多情的土地》

第一段：我深深地爱着你，这片多情的土地，我踏过的路径上阵阵花香鸟语；我耕耘过的田野上一层层金黄翠绿。我怎能离开这河叉山脊，这河叉山脊。啊！啊！我拥抱村口的百岁杨槐，

仿佛拥抱妈妈的身躯。

第二段：我深深地爱着你，这片多情的土地，我时时都吸吮着大地母亲的乳汁；天天都接受着你的疼爱情意。我轻轻走过山路小溪，这山路小溪。啊！啊！我捧起黝黑的家乡泥土，仿佛捧起理想和希冀。我深深地爱着你，这片多情的土地，土地！

乐04—09：陆在易曲、于之词：领唱与合唱《雨后彩虹》

“第一部分”：（合唱）啊……（独唱）彩虹，雨后的彩虹，辉耀在蔚蓝的天空，彩虹，彩虹，辉耀在蔚蓝的天空。苏醒的田野，初浴的群峰，都在你的环抱之中，苏醒的田野，初浴的群峰，都在你的环抱之中，（合唱）啊……。“中间部分”：你是美的光环，你是希望的象征，你是翅膀带来春风，温暖了我们的心胸。你是理想之瑰丽，你是远景之葱茏，你是臂膀挽起百川，向凯旋之门奔涌。彩虹，彩虹，彩虹。你是百花上九重，你是蓝天露笑容。生活的画卷艳如彩虹，大江两岸正欣欣向荣，生活的画卷艳如彩虹，大江两岸正欣欣向荣。彩虹，彩虹，彩虹，彩虹，彩虹。“末段”：（合唱与独唱）彩虹，雨后的彩虹，辉耀在蔚蓝的天空，彩虹，彩虹，辉耀在蔚蓝的天空。（合唱）啊，彩虹！

乐04—10：田丰曲、张东辉词：领唱与合唱《洱海渔女》（选自大合唱《云南风情》）

第一段：（女高音独唱）海风啊吹，渔火啊点点红，美景啊醉我心哟。阿衣呀哟伙。海风啊吹，（合唱）海风啊吹，（独）渔火啊点点红，（合）渔火啊点点红，（独）美景啊醉我心哟，（合）美景啊醉我心哟，（独）阿衣呀哟伙。

第二段：（女高音）鲤鱼啊游出水哟，听我诉衷啊情（独）听我诉衷啊情，（合）夜鸟啊落船头，听我唱乡音，（独）啊，听我唱乡音。阿衣哟依哟，阿衣哟哟伙。

第三段：（合，中间插入大量衬词）下关的风送我追彩云，上关的花扮我好青春，苍山的雪让我心高洁，洱海的月照我意中人，在那人间扎了根。雪映啊月更明哟，家在那画中住，我是那画中人。

第四段：（歌词及音乐与第一段基本相同，略）

乐 04—11：金湘曲、词取《诗经》：领唱与合唱《唐风·葛生》

第一段：（女中独）葛生蒙楚，蔹曼于野，予美亡此，谁与独处。葛生蒙棘，蔹曼于域，予美亡此。谁与独息，谁与独息，谁与独息。（女高、女中独）角枕粲兮，（男声伴）啊！锦衾爛兮，（男声伴）啊！（女高、女中独）予美亡此，（男声伴）啊！（女高、女中独）予美亡此，谁与独息。

中段：（混声四部合唱）夏之日，冬之夜，百岁之后，归于其室，百岁之后，归于其居，归于归于其居。

末段：（女高独、男伴）百岁之后，百岁之后（女中独、男伴）归于其室，喔，喔，喔。

乐 04—13：恩克巴耶尔曲、那顺词：无伴奏合唱《八骏赞》

嗻嗬！叮嘀哩叮嘀哩叮嘀哩叮嘀哩……嘀哩嘀哩嘀哩嘀哩……（独唱与伴唱）黄骠马鬃驮来太阳，黄镖马尾扫落了月亮，黄镖马身连着草原，黄镖马背映着霞光，黄镖马嘶威震世界，黄镖马啼踏破山岗，黄镖马呼唤着蒙族勇士，黄镖马浑身都是力量。唻努嗻，（合唱伴唱）嘀哩嘀哩嘀哩嘀哩……（独唱）成吉斯汗的忠实伙伴，大自然母亲的无私恩典，蒙族的骄傲战马的威严，千歌万曲留芳草原，激情的火，智慧的源，崇拜的图腾，必胜的信念，心中的旗，强者的箭，理想的骏马，意志的升华，战斗的锐气，振兴的朝霞，八匹黄镖马，理想的骏马，哟理想的骏马，哟，理想的骏马。（合唱伴唱）嘀哩嘀哩嘀哩嘀哩……。

乐 04—23：叶小纲曲、刘索拉词：为女高音、男高音与交响乐队而作《地平线》

叻呐喏哈依嘛古拉雄葛松扎拉桑央翁玛尼叭呐嗬……

一只大鹏飞来，山前山后山上山下南北山阴山阳山巅山谷山中间

天上云彩白，大漠盖天地开，太阳一团走下来。

马骑花采调唱粮背刀磨酒喝，等站坐，

牙嘎尼松哈叻嘛给郎朵啦古训察诺啪嗷葛桑母拉嗨哼勃杭

乐 04—27：郭文景曲、唐·李白诗：领唱、合唱与乐队《蜀道难》（第一部分）

噫吁哦，危乎高哉！蜀道之难难于上青天！

第一部分：蚕丛及鱼凫，开国何茫然！尔来四万八千岁，不与秦塞通人烟。西当太白有鸟道，可以横绝峨嵋巅。地崩山摧壮士死，然后天梯石栈相勾连。上有六龙回日之高标，下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得过，猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘，百步九折萦岩峦。扪参历井仰胁息，以手抚膺坐长叹。问君西游何时还？畏途巉岩不可攀。但见悲鸟号古木，雄飞雌从绕林间。又闻子规啼夜月，愁空山。（下略）

乐 04—28：施光南曲、王泉、韩伟词：《不幸的人生》（选自歌剧《伤逝》）

（子君）又是死一般的寂静，又是冰一样的寒冷，我的心啊，被撕裂得阵阵剧痛班班伤痕。也许他是对的，我们该分开了，这求生的道路充满酸辛，涓生啊，我的爱人，我愿为你把一切担承。别了，幸福的回忆，少女的痴情。别了，渴望的理想，心头的美梦。别了，别了，天真的爱情，别了，别了，盲目的牺牲。天真的爱情，盲目的牺牲。我的眼泪啊，滴滴洒在自己掘下的坟

莹。我的眼泪啊，滴滴洒在自己掘下的坟茔。

我将回去，哪里是我的归宿？我将回去，哪里是我的路程？我将回去，我将回去，我将回去，啊，啊，哪里是我的路程？可怕啊，父亲夏日般的威严，可怕啊，路人冰霜般的嘲讽，在那条路的尽头，是寂寞凄凉和怨恨！

又是死一般的寂静，又是冰一样的寒冷。我的歌声伴着泪水，默默哭泣着不幸的人生。死一般的寂静，冰一样的寒冷，我的歌声伴着泪水，默默哭泣着不幸的人生，啊！默默哭泣着不幸的人生！

乐04—29：金湘曲、万方词：《你是我，我是你》（选自歌剧《原野》）

（仇虎）金子！金子！金子，金子，你在我心里，你是我，我是你，我们怎能分离！金子，金子，有了你就有了我，有了孩子就有了我们！生下他，他就是天！生下他，他就是地！哦！他就是天，就是地！金子，（加进金子的重唱声部）金子，有了你就有了我。有了孩子就有了我们。生下他，他就是天！生下他，他就是地！金子，快走吧！快带着我的命走吧！走，走，走！金子，生下孩子为我报仇！你不走我死也不能饶你！（金子）好！我走！我走！

第五编：

乐05—02A：李泰祥曲、三毛词：电影插曲《橄榄树》

1. 不要问我从哪里来，我的故乡在远方。为什么流浪流浪远方？流浪！2. 为了天空飞翔的小鸟，为了山间轻流的小溪，为了宽阔的草原，流浪远方，流浪！还有，还有，为了梦中的橄榄树橄榄树。不要问我从哪里来，我的故乡在远方。为什么流浪？为什么流浪远方？为了我梦中的橄榄树。3. 不要问我从哪里来，我

的故乡在远方。为什么流浪流浪远方？流浪！

乐 05—02B：侯德健词曲：电影插曲《酒干倘卖无》

酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无。多么熟悉的声音，陪我多少年风和雨，从来不需要想起，永远也不会忘记。没有天哪有地，没有地哪有家，没有家哪有你，没有你哪有我？假如你给我一个家，让我与你共同拥有它。虽然你不能开口说一句话，却更能明白人世间的黑白与真假，虽然你不会表达你的真情，却付出了热忱的生命。远处传来你多么熟悉的声音，让我想起你多么慈祥的心灵，什么时候你再回到我身旁，让我再和你一起唱。酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无。多么熟悉的声音，陪我多少年风和雨，从来不需要想起，永远也不会忘记。没有天哪有地，没有地哪有家，没有家哪有你，没有你哪有我？酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无，酒干倘卖无。

乐 05—04：许常惠曲、白荻诗：无伴奏清唱曲《芦苇》

雨落着，雨哭着，在芦苇的花穗上，呼唤着，流泪着。那里，在思乡的心上，母亲呵，像你的温柔。远远望过去的雾中，那该是未知的招呼的手。风摧残着，风扼杀着，在芦苇的花穗上。母亲的牵线断了，那里，一朵絮花飘远了。远远望过去的雾中，那该是未知的招呼的手。噢，今日正如昔日一样地，也曾有钟声底呼唤，而扁舟却远了。风吹着，芦苇的花穗落着。雨哭着，芦苇的花穗呼唤着。啊！母亲呵，啊，流浪呵，啊，逝去的日子呵。

乐 05—08：潘皇龙曲、痖弦词：独唱《所以一到了晚上》

有些女人在廊下、有些女人在屋子里，有些总放不下那支

歌、有些跳着三拍子。有些说笑、有些斜倚在那儿、而有些假装很是忧虑。为和它的巢、战争和它的和平，活着是一件事情、真理是一件事情。

有些吻着K上校的嘴、有些且吃着桃子，有些从未听过任何关于她爹的事。有些说最好马上出发，有的说已经迟了。天堂是海狸木、礼拜四是甜蜜，灵魂是电话号码，而相好是项珠子。

所以一到了晚上，此间总以一支小喇叭作为开始。霓虹灯咳嗽的很厉害，市声跳进镜子里，无岸之川流、吃角子老虎的啃齿，盘尼西林和其他的诸般药剂。在惊叫下、在抖动中、在敷粉的脸蛋上面，你要她多灿烂，她给你多灿烂。

而写诗、而玩牌、而大发脾气尚且这都不是问题，梦是一件事、炸弹是一件事，所以一到了晚上。

乐05—9A：林声翕曲、万西涯词：独唱《野火》

是野火吧！在频烧！在频烧！冲过了树林，冲上了天！昨天我也看见，炊烟！不似今晚，红舌抱紧山腰！沉夜压得住魔鬼的狰狂？枪声从远山接到回响。狗拖着腥臭，烟硝倒了，染著紫红的花在路旁。萍姑跟紧了我走，妈绝不能放手；还有那是我的箱笼，啊不！你记住，你爹躺在山后，没有了头。是野火吧！在频烧！在频烧！冲过了树林，冲上了天！昨天我也看见，炊烟！不似今晚，红舌抱紧山腰！

乐05—9B：林声翕曲、韦瀚章词：独唱《白云故乡》

海风翻起白浪，浪花溅湿衣裳，寂寞的沙滩，只有我在凝望，群山浮在海上，白云躲在山旁，层云的后面，便是我的故乡。海水茫茫，山色苍苍。白云依恋在群山的怀里，我却望不见故乡，血沸胸膛，仇恨难忘，把坚决的信念筑成壁垒，莫让人侵占故乡。

乐 05—10：黄友棣曲、许建吾词：独唱《黑雾》

东边看不见太阳，西边找不着月亮，一片黑雾茫茫。这混沌的宇宙中，何处是影子，影子在何方？不在天上，不在地上，我闭起我的肉眼，打开智慧的轩窗，看见了，找着了，我那亲切的影子，笑立在我的心上。

乐 05—13：屈文中曲、许建吾词：独唱《春神》

云山变色，（哈哈……）冰河变形，（哈哈……）冷酷的冬天已去，和蔼的春神（哈哈）将临。将临。

我们细细地瞧，（哈哈……）我们细细地瞧，（哈哈……）瞧那枯枝上绽出蓓蕊，绽出蓓蕊，瞧那香花在枝头欢笑。瞧那香花在枝头欢笑。欢笑欢笑。

我们静静地听，听那紫燕在梁间情话，听那黄莺在林间飞鸣。在林间飞鸣。（哈哈……）欢笑飞鸣。（哈哈……）春神叫大地苏醒，春神叫万象更新。春神叫万象更新。（哈哈……）

更新。

乐 05—16：曾叶发曲、宋·李清照词，合唱《如梦令》

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否，知否？应是绿肥红瘦。

常记溪亭日暮，沉醉不知归路。兴尽晚回舟，误入藕花深处。争渡，争渡，惊起一滩鸥鹭。